

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Música y cine posmoderno español: diálogos intertextuales,
pliegues de la historia y paisajes sonoros**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alberto Jiménez Arévalo

Director

Julio Carlos Arce Bueno

Madrid

© Alberto Jiménez Arévalo, 2020

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**MÚSICA Y CINE POSTMODERNO ESPAÑOL:
DIÁLOGOS INTERTEXTUALES, PLIEGUES DE LA
HISTORIA Y PAISAJES SONOROS**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Alberto Jiménez Arévalo

DIRECTOR

Julio Carlos Arce Bueno

Madrid, 2020

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**MÚSICA Y CINE POSTMODERNO ESPAÑOL:
DIÁLOGOS INTERTEXTUALES, PLIEGUES DE LA
HISTORIA Y PAISAJES SONOROS**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Alberto Jiménez Arévalo

DIRECTOR

Julio Carlos Arce Bueno

Madrid, 2020

[...], para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se deben desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989
[1962].

A LA MEMORIA DE MIS PADRES

AGRADECIMIENTOS

A mi esposa María Eugenia y a mis hijos, Berta y Marcos, cómplices y testigos de mi trabajo. Al recuerdo de mis padres, que supieron inculcarme la pasión por la música.

En primer lugar, quiero expresar mi más sincera gratitud al Dr. Julio Carlos Arce Bueno, director de la presente tesis, no solo por su orientación y consejos metodológicos, sino sobre todo por su comprensión y apoyo personal mostrados a lo largo de la investigación mantenido siempre respeto a la libertad de mi trabajo.

Por otro lado, mi sincero agradecimiento a los investigadores con los que he tenido la suerte de coincidir en numerosos congresos y encuentros, y que, con sus ideas, sin lugar a duda, han contribuido de manera esencial al avance de este trabajo. Entre ellos debo nombrar a la Dra. Celsa Alonso (Universidad de Oviedo), la Dra. Matilde Olarte (Universidad de Salamanca), el Dr. Joaquín López González (Universidad de Granada), la Dr. Teresa Fraile Prieto (Universidad Complutense de Madrid), el Dr. Enrique Encabo (Universidad de Murcia), el Dr. Carlos Montoya Rubio (Universidad de Murcia), el Dr. Jaume Radigales Balbí (Universitat Ramon Llull), el Dr. Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo), el Dr. Daniel Torras i Segura (ESUPT-TecnoCampus), el Dr. Vicente Ruiz Antón (Universidad de Alicante), el Dr. Vicente Galvis López (Universitat de València), la Dra. Virginia Sánchez Rodríguez (Universidad de Castilla-La Mancha), la Dra. Lidia López Gómez (Universitat Autònoma Barcelona), la Dra. Diana Díaz González (Universidad de León), la Dra. Cande Sánchez Olmos (Universidad de Alicante), la Dra. Inmaculada Matía Polo (Universidad Complutense Madrid), la Dra. Laura Miranda (Universidad Oviedo), la Dra. Isabelle Marc (Universidad Complutense Madrid), el Dr. Ramón Sanjuán Mínguez (Conservatorio Profesional de Música de Elche) y el Dr. Sergio Lasuén (Conservatorio Profesional de Música de Lucena). En especial al Dr. Marco Antonio Juan de Díos Cuartas (Universidad Complutense Madrid) por prestarme su ayuda y orientarme en la influencia de la tecnología en los procesos creativos y la evolución del diseño sonoro dentro de la producción musical y cinematográfica y al Dr. Josep Lluís i Falcó (Universitat de Barcelona) cuya base de datos de bibliografía en la web ha resultado ser un recurso indispensable para esta investigación y otros tantos imposibles de enumerar aquí.

Esta tesis no hubiera podido llevarse a cabo sin el apoyo de las personas que han mostrado su interés en este trabajo, facilitando material o dando consejos y recomendaciones a lo largo de estos años.

A todos, las mejoras palabras de agradecimiento y gratitud.

ÍNDICE

RESUMEN	1
ABSTRACT	3
1. INTRODUCCIÓN	5
1.1. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	6
1.2. PLANTEAMIENTO Y OBJETIVOS	7
1.3. JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA	10
1.4. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS AUDIOVISUAL	12
1.4.1. ENFOQUE DE LOS ESTUDIOS DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA	17
1.4.2. FUENTES AUDIOVISUALES Y DOCUMENTALES	18
1.4.3. HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS AUDIOVISUAL	22
1.5. MARCO TEÓRICO	22
1.5.1. LA AUDIOVISIÓN, LA ETNOMUSICOLOGÍA Y LOS ESTUDIOS CULTURALES	22
1.5.2. LA SEMIÓTICA Y LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN	25
1.5.3. MÚSICA, CINE Y SIGNIFICADO	31
1.6. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LOS ESTUDIOS SOBRE MÚSICA CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA	47
1.6.1. ESPACIOS DE ENCUENTRO	52
1.6.2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA	55
1.6.3. EL ÁMBITO ACADÉMICO	63
CAPÍTULO I. EL DEBATE SOBRE LA POSTMODERNIDAD	71
I.1. EL CINE POSTMODERNO	80
I.1.2. LA SENSIBILIDAD DEL CINE POSTMODERNO	85
I.1.3. INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRAFICA	86
I.1.4. EL IMAGINARIO COLECTIVO DE LA POSTMODERNIDAD	87
I.1.5. CONSUMO Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LA POSTMODERNIDAD	89
I.1.6. LA HIBRIDACIÓN DE GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS	91
I.1.7. LA NARRATIVIDAD POSTMODERNA	92
I.1.8. LA FRAGMENTACIÓN	93
I.1.9. EL PASTICHE	99
I.1.10. EL <i>REMAKE</i>	100
I.1.11. EL <i>KITSCH</i> Y EL <i>CAMP</i>	101
CAPÍTULO II. EL DISCURSO SEMIÓTICO: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS AUDIOVISUAL.	
<i>AMANTE MENGUANTE DE HABLE CON ELLA</i> (2002)	103
II.1. LA TEORÍA DE LOS TÓPICOS MUSICALES	106
II.2. EL DISCURSO DE EXPECTATIVAS	107
II.2.1. <i>AMANTE MENGUANTE DE HABLE CON ELLA</i> (2002)	108
CAPÍTULO III. DIÁLOGOS INTERTEXTUALES EN LA MÚSICA DE CINE POSTMODERNO ESPAÑOL	127
III.1. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA MÚSICA	127
III.1.1. LA CITA MUSICAL	128
III.1.2. LA PARODIA MUSICAL	131
III.1.3. EL PASTICHE MUSICAL	139
III.1.4. LA TRANSFORMACIÓN DE MÚSICAS PREEXISTENTES	145

III.1.5. EL TÓPICO MUSICAL	148
III.1.6. LA ALUSIÓN MUSICAL	151
III.1.7. LA REUTILIZACIÓN Y LA RECONTEXTUALIZACIÓN DE MÚSICA PREEXISTENTES	152
III.2. EL DIÁLOGO INTERTEXTUAL COMO ESTRATEGIA DE «RESIGNIFICACIÓN»	153
III.2.1. <i>LA PIEL QUE HABITO</i> (2011)	156
III.3. LA REUTILIZACIÓN DE CANCIONES COMO ESTRATEGIA DE «RESIGNIFICACIÓN»	173
III.3.1. <i>A CAMBIO DE NADA</i> (2015)	175
III.3.2. <i>LA TRINCHERA INFINITA</i> (2019)	177
III.3.3. <i>QUIEN A HIERRO MATA</i> (2019)	179
III.3.4. <i>MALASAÑA 32</i> (2020)	182
III.4. VIAJES EN EL ESPACIO: GLOBALIZACIÓN Y MÚSICA EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL	190
III.4.1. <i>PRINCESAS</i> (2005)	193
III.4.2. <i>PERDONA SI TE LLAMO AMOR</i> (2014)	201
III.4.3. <i>EL MUNDO ES NUESTRO</i> (2012)	206
III.5. NEGOCIACIÓN DE IDENTIDADES: TRANSNACIONALIDAD Y MÚSICA DE CINE POSTMODERNO ESPAÑOL	280
III.5.1. <i>LA MALA EDUCACIÓN</i> (2004)	210
III.5.2. <i>Los JAPÓN</i> (2019)	220
III.6. LOS VIAJES TRANSMEDIÁTICOS	223
III.6.1. <i>HABLE CON ELLA</i> (2002)	226
III.6.2. <i>EL MUNDO ES NUESTRO</i> (2012)	239
III.7. CONCLUSIONES	242
CAPÍTULO IV. LA PARODIA Y LA MÚSICA DE CINE POSTMODERNO ESPAÑOL	247
IV.1 EL CONCEPTO DE PARODIA	247
IV.1.1. MARGARET ROSE Y LA PARODIA COMO METAFICCIÓN	249
IV.1.2. LA PARODIA SERIA DE GÉRARD GENETTE	250
IV.1.3. EL PASTICHE DE FREDRIC JAMESON	251
IV.1.4. EL NUEVO CONCEPTO DE PARODIA DE LINDA HUTCHEON	254
IV.1.5. HACIA UNA PROPUESTA DE DEFINICIÓN INTEGRADORA DE PARODIA	256
IV.2. LA PARODIA MUSICAL COMO ESTRATEGIA DE «RESIGNIFICACIÓN» EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL	258
IV.2.1. LA CITA MUSICAL PARÓDICA	261
IV.2.1.1. <i>LA COMUNIDAD</i> (2000)	261
IV.2.1.2. <i>TORRENTE 4: LETHAL CRISIS (CRISIS LETAL)</i> (2011)	264
IV.2.2. LA UTILIZACIÓN DE CONVENCIONALISMOS MUSICALES CON FINES PARÓDICOS: EL CASO PARADIGMÁTICO DE LA MÚSICA <i>DABADABA</i> EN EL CINE ESPAÑOL	266
IV.2.2.1. <i>LA COMUNIDAD</i> (2000)	266
IV.2.2.2. <i>SPANISH MOVIE</i> (2009)	270
IV.2.3. LA UTILIZACIÓN DE CANCIONES POPULARES CON FUNCIÓN PARÓDICA	275
IV.2.3.1. <i>PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN</i> (1980)	275
IV.2.4. LA REUTILIZACIÓN DE CANCIONES POPULARES CON FUNCIÓN PARÓDICA	279
IV.2.4.1. <i>MUERTOS DE RISA</i> (1999)	281
IV.2.4.2. <i>BALADA TRISTE DE TROMPERA</i> (2010)	282
IV.2.4.3. <i>MI GRAN NOCHE</i> (2015)	285
IV.2.4.4. <i>20 CENTÍMETROS</i> (2005)	292
IV.2.4.5. <i>OCHO APELLIDOS VASCOS</i> (2014)	297
IV.2.5. LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICA «CLÁSICA» CON UNA FUNCIÓN PARÓDICA	302
IV.2.5.1. <i>TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY</i> (1998)	303
IV.2.5.2. <i>CRIMEN FERPECTO</i> (2004)	305

IV.2.5.3. <i>QUE BAJE DIOS Y LO VEA</i> (2018)	309
IV.2.5.4. <i>PAELLA TODAY</i> (2018)	312
IV.2.6. ALUSIONES MUSICALES CON FUNCIÓN PARÓDICA	317
IV.2.6.1. <i>SUPERLÓPEZ</i> (2018)	317
IV.2.6.2. <i>LA COMUNIDAD</i> (2000)	325
IV.2.7. EL NUEVO CONCEPTO DE PARODIA: EL DIÁLOGO MUSICAL IRÓNICO E INTERTEXTUAL COMO ESTRATEGIA DE «RESIGNIFICACIÓN»	330
IV.2.7.1. <i>BLANCANIEVES</i> (2012)	331
IV.3. CONCLUSIONES	337
 CAPÍTULO V. PLIEGUES DE LA HISTORIA EN LA MÚSICA DE CINE POSTMODERNO ESPAÑOL	 339
V.1. VIAJES EN EL TIEMPO: ALUSIÓN AL PASADO, EVOCACIÓN, NOSTALGIA Y ESTÉTICAS «RETRO»	341
V.2. REGRESO AL PASADO : LA ALUSIÓN AL CINE «CLÁSICO»	345
V.2.1. <i>YOU 'RE THE ONE (UNA HISTORIA DE ENTONCES)</i> (2000)	345
V.3. LA (RE)UTILIZACIÓN DE MÚSICA «CLÁSICA»	358
V.3.1. EL CINE «HISTÓRICO»	371
V.3.1.1. <i>VOLAVÉRUNT</i> (1999)	372
V.3.2. LA ÓPERA	378
V.3.2.1. <i>MAR ADENTRO</i> (2004)	379
V.3.2.2. <i>YOU'RE THE ONE (UN HISTORIA DE ENTONCES, 2000)</i>	382
V.3.3. LA ESTÉTICA RENACENTISTA Y EL POEMA SINFÓNICO COMO ESPEJO DE LA HISTORIA	386
V.3.3.1. <i>TERESA. EL CUERPO DE CRISTO</i> (2007)	386
V.3.4. OTRAS MÚSICAS «CLÁSICAS» EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL	392
V.3.4.1. <i>BAJO LA ROSA</i> (2017)	392
V.3.4.2. <i>OLA DE CRÍMENES</i> (2018)	396
V.3.4.3. <i>EL REINO</i> (2018)	399
V.3.4.4. <i>MATARA DIOS</i> (2017)	401
V.3.4.5. <i>¡BUEN VIAJE, EXCELENCIA!</i> (2003)	406
V.4. LA (RE)UTILIZACIÓN DE MÚSICA «POPULAR»	412
V.4.1. REENCUENTROS EN LA HISTORIA: LA (RE)UTILIZACIÓN DE CANCIONES	414
V.4.1.1. <i>DEPRISA, DEPRISA</i> (1981)	414
V.4.1.2. <i>VILLAVICIOSA DE AL LADO</i> (2016)	423
V.4.1.3. <i>QUE SE MUERAN LOS FEOS</i> (2010)	426
V.4.1.4. <i>PERDIENDO EL NORTE</i> (2015)	431
V.4.1.5. <i>DOLOR Y GLORIA</i> (2019)	434
V.4.2. LA COPLA EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL	438
V.4.2.1. <i>¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO!</i> (1984)	445
V.4.2.2. <i>LAS COSAS DEL QUERER</i> (1989)	452
V.4.2.3. <i>CARNE TRÉMULA</i> (1997)	457
V.4.2.4. <i>LOS ABRAZOS ROTOS</i> (2009)	460
V.4.2.5. <i>MAGICAL GIRL</i> (2014)	465
V.4.3. EL MUSICAL EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL	474
V.4.3.1. <i>EL OTRO LADO DE LA CAMA</i> (2002)	482
V.4.3.2. <i>20 CENTÍMETROS</i> (2005)	485
V.4.3.3. <i>UNA HORA MÁS EN CANARIAS</i> (2010)	490
V.4.3.4. <i>LOS MIÉRCOLES NO EXISTEN</i> (2015)	493
V.4.3.5. <i>LA LLAMADA</i> (2017)	505

V.4.3.6. <i>CERCA DE TU CASA</i> (2016)	512
V.5. CONCLUSIONES	516
CAPÍTULO VI. PAISAJES SONOROS EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL	523
VI.1. LOS ESTUDIOS DEL SONIDO	529
VI.2. MÚSICA Y TEORÍA ECOLÓGICA	534
VI.3. CINE Y MÚSICA EN LA POSTHISTORIA	536
VI.4. HACIA UNA ECOLOGÍA DE LA ESCUCHA: PAISAJES SONOROS EN EL CINE POSTMODERNO	537
VI.5. HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA ESCUCHA: ESCUCHA EN MÚLTIPLES PLANOS, ESCUCHA DE FONDO Y ESCUCHA INDIFERENTE	539
VI.6. LAS COMPETENCIAS DEL RECEPTOR Y LOS MODOS DE ESCUCHA	541
VI.7. EL SONIDO COMO IDENTIDAD SOCIAL Y LA CONTINUIDAD RUIDO/MÚSICA	544
VI.8. «ANTINARRATIVAS» EN LA MÚSICA DEL CINE POSTMODERNO	545
VI.9. HACIA UN MÉTODO DE ANÁLISIS DE LOS PAISAJES AUDIOVISUALES DE LAS PELÍCULAS POSTMODERNAS	548
VI.9.1. EL IMPRESIONISMO Y LA CONSTRUCCIÓN DE PAISAJES SONOROS	549
VI.9.1.1. <i>CARRETERAS SECUNDARIAS</i> (1997)	552
VI.9.2. PAISAJES SONOROSOS Y POSTIMPRESIONISMO. PRESENCIAS DE LA MÚSICA DE ERIK SATIE	558
VI.9.2.1. <i>EL ABUELO</i> (1998)	565
VI.9.2.2. <i>ELEGY</i> (2008)	567
VI.9.2.3. <i>MAGICAL GIRL</i> (2014)	581
VI.9.2.4. <i>VACAS</i> (1992)	583
VI.9.3. PAISAJES SONOROS Y POSTMINIMALISMOS	597
VI.9.3.1. <i>PIEDRAS</i> (2002)	606
VI.9.3.2. <i>DIARIO DE UNA NINFÓMANA</i> (2008)	610
VI.9.3.3. <i>EMBARAZADOS</i> (2016)	614
VI.9.3.4. <i>EL ÁRBOL DE LA SANGRE</i> (2018)	618
VI.9.3.5. <i>PETRA</i> (2018)	625
VI.9.4. PAISAJES SONOROS: ATONALISMO, DODECAFONISMO, MÚS. ELECTROACÚSTICA Y ELECTRÓNICA	634
VI.9.4.1. <i>INTACTO</i> (2001)	644
VI.9.4.2. <i>LUCÍA Y EL SEXO</i> (2001)	646
VI.9.4.3. <i>MA MA</i> (2015)	665
VI.9.4.4. <i>NADIE QUIERE LA NOCHE</i> (2015)	670
VI.9.4.5. <i>TARDE PARA LA IRA</i> (2016)	673
VI.9.4.6. <i>QUE DIOS NOS PERDONE</i> (2016)	675
VI.9.4.7. <i>EL REINO</i> (2018)	678
VI.9.4.8. <i>BOI</i> (2019)	682
VI.10. PAISAJES SONOROS Y EMPATÍA CON LA IMAGEN	688
VI.10.1. <i>LOS LUNES AL SOL</i> (2002)	690
VI.10.2. <i>LA ISLA MÍNIMA</i> (2014)	697
VI.11. CONCLUSIONES	706
CONCLUSIONES GENERALES	707
BIBLIOGRAFÍA	713
ANEXO I- AUDIOVISUALES Y DISCOGRAFÍA	763
ANEXO II – LISTADO DE EJEMPLOS MUSICALES	771

RESUMEN

El discurso audiovisual, el diálogo intertextual, el plegamiento de la historia y el paisaje sonoro son cuatro conceptos claves sobre los que se fundamenta la presente Tesis Doctoral. El contexto espaciotemporal en el que se enmarca es la cultura postmoderna española. El objeto es la música, y el sonido en general, en el cine español a partir de los años ochenta del siglo pasado.

Se trata de un estudio audiovisual analizado desde la recepción, que aplica una metodología desde una perspectiva semiótica, de la música y el sonido en el medio cinematográfico a partir de un trabajo global e interdisciplinario que examina el objeto de estudio como un todo constituido por diferentes elementos en el que se destacan la importancia de las dinámicas y procesos que se producen.

Lo sonoro en el cine debe ser entendido como un discurso que transita a través de diferentes músicas, gestos, convencionalismos y tópicos que interactúan con los significados que muestra la imagen. El espectador es capaz de decodificar y dar sentido a ese discurso audiovisual a través de una serie de competencias. Estos significados mueven las emociones del público.

Desde la década de los ochenta hasta nuestros días la música presente en el cine manifiesta una serie de procesos (intertextuales, paródicos, de homenaje, mirada nostálgica, plegamiento de la historia, etc.) propios de una «sensibilidad postmoderna». En el cine la música entabla diálogos intertextuales con otros textos musicales configurando un imaginario colectivo bajo los efectos del fenómeno de la globalización. Estos diálogos son los que dotan de significación al producto cinematográfico y mueven las emociones de los espectadores. Un tipo fundamental de diálogo intertextual es el paródico. La parodia es una de las características de los procesos que podríamos enmarcar como críticos, constituyéndose en uno de los factores que han contribuido a la disolución de los discursos hegemónicos de la modernidad. Dejando de ser entendida como una forma de expresión cómica se convierte en un diálogo irónico e intertextual. La función paródica de la música es un elemento clave a la hora de resignificar el discurso cinematográfico.

La música en el cine facilita al espectador viajar a distintos momentos del pasado representado, dando lugar, de un modo metafórico, a que la historia se pliegue. La música en el cine declara su eclecticismo y pone de manifiesto procesos de hibridación de formas y géneros. La mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, y los procesos de descontextualización y (re)contextualización de las músicas, son propios de un mundo donde la innovación estilística no parece posible. En este sentido, en el cine de la postmodernidad se

manifiesta con profusión la reutilización de músicas del pasado de muy diferente signo, prosperando la nostalgia y los estilos «retro», que reciclan antiguos géneros y estilos en nuevos contextos.

En los filmes de la postmodernidad las imágenes y los sonidos se relacionan entre sí como ecosistemas audiovisuales. Las diferentes formas de interacción entre los elementos que conforman los paisajes sonoros en los filmes, y de éstos con las imágenes, permiten, a través de procesos enactivos y sinestésicos, la gestión de las emociones en los espectadores y son un medio de control del tiempo que posibilita la suspensión del discurso narrativo.

Estos son los grandes bloques de contenido en los que queda articulado el presente trabajo.

This doctoral thesis is based on four key concepts, which are the audio-visual discourse, the intertextual dialogue, the story bending, and the soundscape. The time-space context of which the postmodern Spain History is part. The target is the music and sound in general in the Spanish cinema from the eighth decade of the last century.

It is about an audio-visual study analysed from reception, where a methodology from a semiotic perspective is applied, as well as from the music and sound in the cinematographic means. This happens from a global and cross-discipline work, which examines the target studio as a whole made up of many elements in which the importance of the dynamics and processes are highlighted.

Sound in cinema must be understood as a discourse that passes through different music, gestures, conventionalisms, and topics that interact with the different meanings that the image shows. The spectator can decode and give sense to that audio-visual discourse through a series of competences. These meanings can shake the audience's feelings.

From the eighties up to now, the music present in cinema reveals a series of processes (intertextual, parodic, of homage, nostalgic look, folding of the story, etc.) typical of a «postmodern sensitivity». In cinema, music strikes up intertextual dialogues with other musical texts, setting up a collective imagination under the effects of the globalisation phenomenon. These dialogues provide the cinematographic product with meaning and shake the audience's feelings. An essential type of intertextual dialogue is parodic. Parody is one of the characteristics of the processes that we could define as critical, becoming into one of the factors that have contributed to the dissolution of the hegemonic discourses of the modern era. Thus, ceasing to be understood as a form of comic expression, it becomes an ironic and intertextual dialogue. The parodic function of music is a key element when it comes to re-signifying the cinematographic discourse.

In the cinema, music makes it easier for the spectator to travel to different moments in the past represented on the screen, leading to the folding of the story, in a metaphorical way. Music in the cinema declares its eclecticism and reveals processes of hybridisation of forms and genres. The mixture of styles from different cultures and times are typical of a world where the stylistic innovation does not seem possible. In this sense, in the postmodernism cinema, the reuse of music from the past with different signs are revealed, catching on the nostalgia and the «retro» style, which recycle old genres and stiles in new contexts.

In the films of postmodernism, the images and sounds are related to each other as audio-visual ecosystems. The different ways of interaction between the elements that make up the

soundscapes in films, and these between images, allow the management of the audience's feelings through active and synaesthesia processes; and they are a means of time control that enables the suspension of the narrative discourse.

These are the large contents blocks in which this work is articulated.

1. INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral trata de ampliar el conocimiento de la capacidad comunicativa de la música, y del sonido en general, en el contexto cinematográfico. Por este motivo, que será el que guiará en todo momento nuestra investigación, trataremos de mantener a la música en el contexto para el que fue concebida, vinculada a la imagen y, por tanto, íntimamente ligada al lenguaje visual, es decir, como «audiovisión» (Chion, 1993 [1990]). Entendido el producto audiovisual como discurso, abordaremos el análisis de un número suficiente de secuencias de películas de la cultura postmoderna española para tratar de analizar e interpretar las dinámicas estructurales y la postura expresiva que encierran. El análisis de los elementos y procesos musicales y visuales que están presentes en las películas nos permitirán entender la música y la imagen, siempre en asociación, como textos en el sentido de formas de comunicación.

La tesis se divide en una introducción y seis capítulos que bajo los títulos *El debate sobre la postmodernidad*, *El discurso semiótico: una propuesta de análisis audiovisual*. Amante Menguante de Hable con ella (2002), *Diálogos intertextuales en la música de cine postmoderno español*, *La parodia y la música de cine postmoderno español*, *Pliegues de la historia en la música de cine postmoderno español* y, por último, *Paisajes sonoros en el cine postmoderno español* pretenden ofrecer un estudio lo más completo y actualizado posible del papel que la música, y lo sonoro en general, desempeña en el cine postmoderno español. En estos capítulos desarrollaremos un marco teórico que permitirá acercarnos al análisis de un amplio número de producciones cinematográficas en el contexto de la cultura española postmoderna con la finalidad de mostrar los procesos que en ellas interactúan y que, como veremos, las dotan de significado, lo que las convierte en expresión de la negociación de identidades socioculturales y en detonantes de las más diversas respuestas emocionales en los espectadores.

Nos situaremos en un enfoque que trate de ofrecer una mirada plural y una postura crítica con el apoyo de un aparato teórico que aporte a nuestro discurso las contribuciones que nos ofrecen disciplinas tales como la antropología, la etnomusicología, la historia, la lingüística, la hermenéutica, la etnomusicología y los estudios culturales; así como los enfoques que nos facilitan los estudios sobre el medio audiovisual, los estudios culturales y la retórica audiovisual. En concreto, aplicaremos una metodología desde una perspectiva próxima a la semiótica que se centrará en poner de manifiesto los diálogos que se establecen entre los diferentes textos visuales y musicales. En este sentido, nuestro estudio se centra en las relaciones intertextuales que, a modo de construcción cultural, evidencia lo sonoro en las películas postmodernas. Se ha prestado especial atención al análisis y reflexión directa sobre las fuentes primarias (las películas como unidad sonora y visual) empleando las fuentes secundarias, fundamentalmente partituras

y grabaciones de bandas sonoras originales, en la medida en que ofrecen aportaciones que consideramos relevantes para nuestro estudio.

En esta introducción se delimitará el objeto de nuestro trabajo y se situará teóricamente su enfoque. Además, se especificará el planteamiento y se enunciarán los objetivos que nos marcamos, así como la justificación y relevancia de nuestra propuesta de investigación, la metodología empleada para el análisis audiovisual de las secuencias y los enfoques que hasta el momento han adoptado los estudios de la música cinematográfica contemporánea española. También se presentarán las fuentes audiovisuales y documentales utilizadas para la investigación, así como las herramientas empleadas para el análisis audiovisual.

Por otro lado, se examinará el marco teórico sobre el que se sustenta este trabajo a través de la revisión de las aportaciones de los estudios audiovisuales, la etnomusicología, los estudios culturales, la semiótica y la teoría de la recepción.

Se revisará el estado de la cuestión de los estudios sobre música cinematográfica española, deteniéndonos en los diversos espacios de encuentro que han ido proliferando en los últimos años en nuestro país, contextos que han servido de punto de encuentro de los investigadores de la música en el cine y en otros medios audiovisuales. Además, hemos revisado las diversas publicaciones científicas sobre la música y el cine español. Por último, hemos presentado los diferentes enfoques que abordan el estudio de la música en el cine, así como el amplio número de publicaciones que han ido apareciendo en el ámbito académico.

I.1. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio de esta tesis es la música, y el sonido en general, en el cine español de la postmodernidad. Por este motivo, para concretar la selección de las películas de la filmografía que conformarán el objeto de estudio deberán ajustarse, en primer lugar, a las coordenadas temporales y espaciales de la postmodernidad y lo español; es decir, el cine producido en España desde la década de los ochenta del siglo pasado hasta nuestros días.

En segundo lugar, hemos utilizado como criterio la selección de las secuencias de los filmes en las que la música, en su interacción con la imagen, evidencia de manera clara alguno de los procesos característicos de la postmodernidad: cita, alusión, parodia, reutilización, viajes transmediáticos, procesos transnacionales, etc.

Por otro lado, y dado que una de las peculiaridades de las producciones cinematográficas postmodernas es su deslocalización en un mundo globalizado como consecuencia de la mediación tecnológica, hemos incluido como parte del corpus

INTRODUCCIÓN

cinematográfico objeto de estudio algunas películas producidas o rodadas en el extranjero por directores españoles que se han seleccionado por ser relevantes a la hora de analizar e interpretar alguno de los procesos característicos de la era postmoderna. Con esta misma finalidad hemos seleccionado algunas secuencias de filmes extranjeros con los que la música de las producciones españolas dialoga y otros que nos han permitido realizar análisis comparativos del empleo de una misma música en diferentes contextos fílmicos.

Debemos puntualizar que el objeto de estudio de esta tesis doctoral no es la música ni el sonido «per se», sino la música, y el sonido en general, en asociación con la imagen, entendidos como expresiones sociales, procesos comunicativos que son modelados, pero que a su vez moldean su contexto cultural. En consecuencia, utilizaremos la música y el sonido como ventanas al estudio de las relaciones intertextuales de la cultura postmoderna española en el periodo comprendido entre los años ochenta hasta la actualidad.

Por último, debemos señalar que el análisis interpretativo de las secuencias que ofreceremos en nuestro trabajo se llevará a cabo como herramienta que nos permita entender los productos cinematográficos postmodernos como textos musicales y visuales creados, recreados y reinterpretados en estrecha relación con otras producciones culturales que las preceden y con las que coexisten. Para ello estudiaremos una amplia muestra del cine español producido desde la década de los ochenta hasta nuestros días, analizando algunas secuencias de 60 largometrajes distintos, para lo que aplicaremos un enfoque interdisciplinar desde las teorías semiótica y de la recepción.

I.2. PLANTEAMIENTO Y OBJETIVOS

El objetivo principal de esta tesis doctoral es entender cómo la «sensibilidad» postmoderna abraza, de alguna manera, a las películas que se han producido desde la década de los ochenta hasta nuestros días.

En primer lugar, nos proponemos entender cómo las películas se construyen sobre un juego de símbolos y convencionalismos visuales y musicales orientados a su proceso de descifrado por parte del público.

En segundo lugar, trataremos de comprender el proceso de articulación de nuevos significados a través de las relaciones intertextuales de las películas. En la música presente en el cine tienen lugar intensos diálogos entre músicas del pasado y del presente en el marco de un espacio deslocalizado por la mediación tecnológica. En la era postmoderna la música

experimenta continuos viajes entre los diferentes medios audiovisuales y espacios «performativos». Este continuo contacto entre los distintos medios ha intensificado la «resignificación» de los discursos, y en concreto de los textos musicales, al ser recontextualizados en un nuevo medio, aportando todo el bagaje significativo que a ellos se ha ido asociando a lo largo de la historia. Estos procesos ponen de manifiesto la paulatina disolución de las barreras espaciales que ha dado lugar a la aparición de nuevas identidades globales y transnacionales. Por este motivo, otro de nuestros objetivos específicos es entender la manera en que tienen lugar estos viajes transmediáticos y cómo se articulan las identidades globales y transnacionales, para lo que ofreceremos diferentes ejemplos representativos de distintas secuencias de nuestro cine.

En tercer lugar, analizaremos la función paródica de la música como elemento clave a la hora de dotar de significado a las secuencias. En este sentido determinaremos si la cita, la alusión y la reutilización de músicas preexistentes, o de alguno de sus gestos musicales, con una finalidad paródica, son procedimientos de «resignificación» característicos del cine postmoderno. También abordaremos la redefinición de un nuevo concepto de parodia que no solo se caracteriza por una intención cómica; por el contrario, debe ser entendida como una repetición con diferencia irónica y no como una burla de la obra parodiada, lo que la aproxima al concepto de intertextualidad.

El cuarto de nuestros objetivos específicos será entender la música cinematográfica postmoderna como punto de reencuentro de la historia, una tierra franca definida por la continua reutilización de músicas preexistentes, así como la alusión a los gestos, convencionalismos y tópicos musicales sobre los que se construyeron. Para ello analizaremos cómo la reutilización de la música en las producciones cinematográficas postmodernas, como adaptación, versión, orquestación, cita o simple alusión, declara su eclecticismo y pone de manifiesto los procesos de hibridación de formas y géneros que en ellas están presentes. La mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, y los procesos de descontextualización y «recontextualización» de músicas son propios de un mundo donde la innovación estilística no parece posible. En este sentido determinaremos si en la cultura postmoderna se manifiesta con profusión la reutilización de músicas del pasado a través de la nostalgia y los estilos «retro», que reciclan antiguos géneros y estilos en nuevos contextos. Es preciso determinar si la música tiene un papel fundamental a la hora de conectar al espectador, mediante la nostalgia, con el pasado audiovisual.

El quinto objetivo tratará de establecer cómo cada uno de los elementos sonoros presentes en los filmes, sus características específicas y la interacción que entre ellos resulta, son fundamentales para comprender la significación de las secuencias. Partimos de la

INTRODUCCIÓN

consideración de los paisajes sonoros como una herramienta eficaz para el control del tiempo narrativo. En el cine postmoderno es frecuente el empleo de música atonal, dodecafónica, gestos musicales impresionistas, de música electrónica, electroacústica y minimalista en la creación de paisajes audiovisuales que provocan en el espectador complejos estados psicológicos como consecuencia de la suspensión del discurso temporal en los filmes. Otro de nuestros objetivos es entender cómo se ponen en juego las diferentes competencias del receptor y la manera en que la continuidad entre el ruido y la música y los procesos de escucha más o menos atenta del espectador son aspectos fundamentales para tener en cuenta a la hora de analizar secuencias.

Para lograr estos objetivos hemos dividido este trabajo en seis capítulos:

1. En el primer capítulo, *El debate sobre la postmodernidad*, llevaremos a cabo una reflexión sobre qué entendemos por cine postmoderno, para lo que abordaremos el concepto de «sensibilidad postmoderna», la intertextualidad cinematográfica, la construcción de un imaginario colectivo, el consumo y la producción audiovisual, la hibridación de géneros cinematográficos, la nueva narratividad postmoderna, la fragmentación de los discursos audiovisuales, el pastiche, el *remake* y la estéticas *kitsch* y *camp*.

2. En el segundo capítulo, *El discurso semiótico: una propuesta de análisis audiovisual*. Amante Menguante *de Hable con ella (2002)*, aplicaremos una metodología que entiende la semiótica como una herramienta eficaz para el análisis interpretativo de una de las secuencias más representativas de nuestro cine. Este análisis se presenta con el objetivo de mostrar que las películas están cargadas de referencias simbólicas, gestos, tópicos y convencionalismos musicales que aparecen dispuestos en forma de discurso y que cada espectador interpreta poniendo en juego una serie de competencias en función de su bagaje cultural personal que le conectan con el imaginario colectivo visual y musical.

3. El tercer capítulo, *Diálogos intertextuales en la música de cine postmoderno español*, abordará las relaciones que la música en el medio cinematográfico entabla con otras músicas.

4. En el cuarto capítulo, *La parodia y la música de cine postmoderno español*, analizaremos cómo las funciones paródicas de la música se utilizan en el cine postmoderno con el objeto de resignificar los discursos audiovisuales.

5. El quinto capítulo, *Pliegues de la historia en la música de cine postmoderno español*, está dedicado al análisis de los viajes en el tiempo que experimenta la música de cine postmoderno en su continua alusión al pasado. Para ello analizaremos cómo se reutiliza la música «clásica» y se recuperan las canciones populares del pasado. Además, abordaremos el caso particular de

la recuperación de las canciones de la copla y la relectura del género del cine musical. En el cine la imagen y la música negocian identidades sociales y culturales mirándose en el espejo del pasado, un reflejo que proyecta una imagen construida desde la evocación y la nostalgia, lo que, aunque parezca a priori paradójico, pone de manifiesto un anhelo de continua actualización, de novedad, de reescritura.

6. En el sexto y último capítulo de esta tesis doctoral, *Paisajes sonoros en el cine postmoderno español*, estudiaremos las películas, entendidas como paisajes audiovisuales, desde un enfoque ecológico que pretende integrar los diferentes elementos sonoros y visuales de un filme en un todo, en el que cada uno de los sonidos, al interactuar entre sí y con lo visual, dan significado al discurso fílmico. Como veremos, las diferentes formas de interacción entre los sonidos, y de éstos con las imágenes, provocan en el público, a través de procesos enactivos y sinestésicos, toda una serie de reacciones psicológicas concretas al ponerse en acción ciertos modos de escucha.

Por último, expondremos las conclusiones que hemos alcanzado tras el desarrollo de la totalidad del trabajo de investigación que supone esta tesis.

1.3. JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA

A la hora de dar cuenta de las razones y la necesidad de una investigación sobre la música y el cine postmoderno español, la propia enunciación de los objetivos de nuestro estudio puede ayudarnos a formular estas cuestiones. Encontraríamos, así, a priori, seis temas principales que debemos justificar. El primero tiene que ver con la importancia que los procesos propios de la postmodernidad (intertextualidad, hibridación, nueva narratividad y fragmentación, el pastiche, etc.) presentan en las películas que se han producido desde la década de los ochenta hasta nuestros días. El segundo es consecuencia de importancia que la música y el sonido tienen a la hora de dotar de significado a las películas postmodernas; entendiendo así, el acto de audiovisionar un filme como un acto comunicativo. Por este motivo, debemos considerar a las producciones cinematográficas como discursos audiovisuales. En tercer lugar, afirmamos que el dialogismo intertextual entre diferentes productos culturales, textos y medios es el proceso que dota de significado a los textos fílmicos postmodernos, y es el estudio de esos procesos, mediante los cuales los textos trascienden y se dan vida entre sí, el objeto de nuestra investigación. En cuarto lugar, la parodia es un tipo de relectura dialógica crítica característica de la era de la posthistoria que permite resignificar los discursos audiovisuales. En quinto lugar, el plegamiento de la historia como eterno retorno de los textos

y las estéticas del pasado al presente en un continuo reciclaje y actualización es característico de las músicas presentes en el cine postmoderno. En sexto y último lugar, desde una perspectiva ecológica, sostenemos que las películas son paisajes audiovisuales en los que los sonidos y las imágenes interactúan como en un ecosistema dotando de significado al discurso fílmico.

Toda producción humana, sea que se trate de un enunciado lingüístico, de una obra de arte, de un producto audiovisual, de un gesto estético o de una acción social, o en nuestro caso particular, de una película, tiene una realidad material. Ahora bien, esas realidades materiales constituyen formas simbólicas porque son portadoras, tanto para quienes las producen como para quienes las perciben, de significaciones. La música en el medio cinematográfico utiliza esos elementos cargados de significación para gestionar las emociones de los espectadores. La música, y el sonido en general, al carecer de significados denotativos concretos, tienen por el contrario un gran poder connotativo, capaz de articular identidades y de mover las emociones de los espectadores.

Hasta nuestros días, la música en la cinematografía contemporánea española ha sido estudiada desde el campo de la musicología en trabajos de investigación que podríamos clasificar como pertenecientes a tres grupos:

El primero lo integran las investigaciones que se centran en el estudio de la música cinematográfica contemporánea desde una perspectiva musicológica general, donde encontramos, por ejemplo, la tesis doctoral de Teresa Fraile (2008), que aborda su investigación desde los binomios compositor-director en el periodo de los años noventa del pasado siglo.

El segundo grupo está representado por los trabajos de investigación que se orientan al estudio de aspectos específicos de la música cinematográfica contemporánea. Éste es el caso de la tesis doctoral de Sergio Lasuén (2016) que se centra en el estudio de la armonía en la música compuesta exprofeso para los filmes españoles de la década de los noventa del siglo pasado.

En tercer y último lugar, y por otra parte la orientación más frecuente en el estudio de la música en el medio cinematográfico español hasta el momento, lo constituyen los trabajos de investigación que se centran en un compositor en particular y su obra cinematográfica, como son, entre otros, los casos de las tesis doctorales de Joaquín López González (2009) sobre el compositor Juan Quintero Muñoz, la de José Miguel Sanz García (2009) sobre Miguel Asíns Arbó en el cine de Luis García Berlanga, la de Laura Miranda González (2011) sobre Manuel Parada, las de Alejandro González Villalibre (2013) y Alejandro Pachón Ramírez (1990) sobre el compositor José Nieto, o la más reciente de Rebeca Iglesias Prieto (2015) sobre la música del compositor Alberto Iglesias en la filmografía de Pedro Almodóvar.

En este sentido, parece justificada y relevante una investigación sobre la música y el cine postmoderno español que como la nuestra se centra en los procesos que tienen lugar en las películas postmodernas españolas y que las dotan de significado para el espectador contemporáneo.

1.4. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS AUDIOVISUAL

El pensamiento sobre la postmodernidad ha influido radicalmente en la orientación de los estudios sobre música e imagen contemporáneos. Con la aparición de las teorías de la postmodernidad y el posestructuralismo se renuevan los planteamientos teóricos y metodológicos que orientan las investigaciones sobre la música y el audiovisual desde unos planteamientos que superan a las primeras teorías que se limitaban a realizar un recorrido historiográfico sobre la música cinematográfica. En ese preciso momento las teorías derivadas de la nueva musicología y de las nuevas disciplinas aplicadas a la música de cine (sociología, antropología, estudios culturales, etc.) intentan explicar las prácticas musicales reales, poniendo de relieve lo que Richard Middleton (1990) denomina «significado secundario», es decir, todas aquellas connotaciones y referencias culturales implícitas en la música.

La perspectiva postmodernista propicia una actitud crítica que cuestiona la existencia de significados absolutos en los productos culturales. Por este motivo, el estudio e interpretación de toda producción cultural debe ser enfocado desde una metodología que, como la deconstructiva, permita volver a articular unos significados que antes eran considerados fijos e inamovibles. En este sentido, la teoría de la deconstrucción exige la fragmentación de los textos culturales para así poder detectar los fenómenos marginales reprimidos por el discurso hegemónico. Las nuevas lecturas heterogéneas y fragmentadas actualizan, sin duda, la práctica hermenéutica de las humanidades.

A partir de los años ochenta, el ejercicio derridiano de detectar lo «otro», en unos discursos culturales aparentemente homogéneos y monolíticos, se convirtió en el posicionamiento más extendido de las investigaciones literarias, antropológicas y, con cierto retraso, también estéticas y de los medios audiovisuales (Krieger, 2004: 180-181). El pensamiento deconstructivo encuentra su precedente en el pensamiento de Nietzsche, quien relativizó la centralidad de las verdades filosóficas y teológicas. En sus libros *L'écriture et la différence* (Derrida, 1967a) y *De la grammatologie* (Derrida, 1967b), Derrida relativiza, con un innegable espíritu nietzscheano, las categorías absolutas, y desjerarquiza su importancia, exigiendo lecturas subversivas y no dogmáticas de los textos (Krieger, 2004: 182). La

orientación deconstructiva pronto se extendió a todas las áreas de investigación de la cultura a nivel mundial dando lugar a la extensiva globalización de su pensamiento (Krieger, 2004: 183).

El deconstructivismo es un acto de descentralización, una disolución radical de todos los discursos de la «verdad» absoluta, homogénea y hegemónica. Este pensamiento sigue la senda de la tradición lingüística de Ferdinand de Saussure, quien analizó todos los fenómenos ambientales bajo el término de «texto». En este sentido, Derrida se radicalizó, afirmando que no existe nada fuera del texto porque todo es texto; «una idea clave también para el «New Historicism», que analiza la sociedad como texto» (Krieger, 2004: 184).

La deconstrucción no busca «sentidos» sino «huellas de ideas», retomado así ideas elementales de la psicología freudiana, que investigó las diferencias y contradicciones de la psicología humana. El término mismo, el «deconstructivismo», fue acuñado por Derrida derivado de la «destrucción» que Martin Heidegger definió como «técnica del pensamiento filosófico con el fin de revisar profundamente las terminologías establecidas en las humanidades» (Krieger, 2004: 183). En los años sesenta, en la primera fase del pensamiento de Derrida, la deconstrucción se constituyó como un cuestionamiento del discurso de lo «moderno», «no solo en la filosofía, sino también en otras áreas del conocimiento como la literatura, la teología, la pedagogía, la música y la arquitectura» (Krieger, 2004: 183). La innovación conceptual del deconstructivismo, que integra términos como «huella», «exclusión», «represión» y, por supuesto, lo «otro» en su aparato de análisis, «exige acercamientos críticos y creativos, no afirmativos o esquemáticos» (Krieger, 2004: 187).

Los distintos enfoques que Derrida presenta en sus diferentes obras hicieron difícil canonizar su obra. A pesar de sus innumerables seguidores en todo el mundo, Derrida no ofreció un método deconstructivista aplicable como manual; por el contrario, su pensamiento generó entre sus seguidores un movimiento conceptual, donde músicos, arquitectos y pedagogos realizaba relecturas libres de su pensamiento filosófico. Por este motivo, no tiene sentido repetir de manera mecánica sus propuestas filosóficas. «El análisis deconstructivista, uno entre muchos modelos epistemológicos actuales, cobra fuerza gracias a una tradición occidental: la pregunta. Nada ni nadie se puede sustraer a las preguntas, y todo conocimiento es cuestionable» (Krieger, 2004: 188).

Por otro lado, la postmodernidad, asociada a toda una serie de diferentes procesos como el apropiacionismo, la revisitación, la hibridación, el pastiche, la fragmentación, la parodia o la intertextualidad, resulta una perspectiva adecuada para abordar la música en el cine, puesto que el medio cinematográfico es punto de encuentro de diferentes músicas, insertas en un medio como es el cine, que aglutina diversos lenguajes y es vehículo de todo tipo de significados

adscritos a ellos. Además, esta metodología pone de relieve los procesos transmediáticos que se producen con otros medios y con otros referentes musicales y visuales exteriores al cine.

A finales de los años ochenta comienzan a aparecer también otras perspectivas de estudio sobre el audiovisual que superan los análisis semióticos que establecían un significado específico y concreto de los textos audiovisuales o de sus unidades significativas (Tagg, 1987). Los estudios postestructuralistas defienden la polisemia y pretenden entender el lenguaje audiovisual sin significados concretos establecidos. Es entonces cuando se aplica la semiología social postestructuralista, que en lingüística y literatura surge en los años setenta, y se aplica en los noventa al análisis audiovisual. A pesar de continuar utilizando un método semiótico (que consiste en entender primero los códigos intrínsecos de cada lenguaje para poder relacionarlos entre sí), se desconfía de significados establecidos, y se entiende el resultado como un proceso. Se ponen de relieve los aspectos connotativos y el propio concepto de denotación es cuestionado. En el posestructuralismo se pasa de estudiar el texto y las relaciones de significado a estudiar el texto en el contexto, cuyo significado es móvil dependiendo de su entorno de creación y consumo, por lo que se estudia el funcionamiento del texto en relación con sus diferentes niveles poéticos y de recepción: la producción, la promoción, la distribución y el consumo.

Otra de las características más relevantes de estas nuevas orientaciones es el estudio de nuevos repertorios musicales. En este sentido, uno de los campos de investigación que han cobrado especial relevancia en los últimos años son los estudios de la denominada «Popular Music». Entre ellos destacan los estudios de sociología de la música, que se han aplicado en gran medida al estudio de la música popular, tratando de entender a la música desde su contexto contemporáneo aplicando criterios más adecuados para el estudio las músicas de nuestro tiempo. Los estudios de la música popular han enfocado sus investigaciones en nuevos aspectos como el estudio del consumo, de las identidades generadas entre la juventud, el estudio de las subculturas o los intereses de las audiencias, entre otros. Por último, en los nuevos estudios se recalca el papel de las instituciones desde un enfoque que revisa el pensamiento de las teorías críticas, que como la de Adorno, comparaban lo «serio» con lo «popular» (Adorno, 1941). En la era postmoderna, las barreras entre lo «culto» y lo «popular», se han difuminado.

Como señala Teresa Fraile Prieto (2008: 148), la perspectiva sociológica de la música en relación con los «mass media» tiene una tradición relativamente larga en el contexto anglosajón, pero en España los estudios que adoptan estos nuevos enfoques aparecen de forma más tardía con las obras de autores como Ramón Barce (1985, 1987), que alienta el debate sobre la sociología de la música, o desde el enfoque etnomusicológico con Josep Martí (2000). Recientemente, desde la perspectiva teórica, aparece la obra *Sociología de la música: fundamentos*

teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas, de Javier Noya (2017). Este investigador coordina, junto a Martín Pérez Colmen y Fernán del Val, el grupo de investigación MUSYCA (Música, Sociedad y Creatividad Artística) de la Universidad Complutense de Madrid.

Estas investigaciones sociológicas estudian la música en relación con los medios de comunicación de masas y con sus contextos sociales. En todo caso, la aplicación de esta metodología al estudio de la música en el medio cinematográfico pone el foco de atención en «su relación con los contextos de producción y recepción, tomando en consideración a la música como un lenguaje codificado por determinantes sociales y a los significados preestablecidos en la asociación música-imagen» (Fraile Prieto, 2008: 148).

Próximos a los estudios de la sociología de la música encontramos los «Cultural Studies» que también prestan atención a la relación entre los textos, los contextos y las audiencias. En la década de los años ochenta se da un fuerte desarrollo del estudio cultural de la música, influido por los «Cultural Studies» británicos (Hoggart, Leavie, Hall, Davies, Golding, Ferguson, Grossberg, Nelson, Treichler). En este sentido, el Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies, dirigido por Stuart Hall, enfoca las prácticas culturales desde la perspectiva de la vida cotidiana y sus relaciones con el poder¹.

Siguiendo enfoques heterogéneos e interdisciplinares, en el seno de las nuevas perspectivas de la musicología aparecen los estudios de género, el postcolonialismo, las microhistorias, las investigaciones próximas a la etnomusicología, los estudios de géneros musicales, etc., como perspectivas de estudio que enmarcan a la música en su contexto cultural. A este nuevo movimiento pueden adscribirse numerosos autores como Lawrence Kramer, Richard Leppert, Susan McClary, Robert Walser, Rose Rosengard Subotnik, o Marcia Citron, entre otros, y hasta cierto punto los trabajos de Philip Tagg (desde la metodología semiótica) y Nicholas Cook por los repertorios estudiados.

Las investigaciones actuales presentan una nueva concepción de la música y del cine que presta mayor atención a los contextos, las audiencias, la relación con la sociedad y con la historia, y que concibe a la música y el cine como discursos, como objetos de estudio vivos y dinámicos. La música y el cine son objetos sociales que modelan, y a su vez son modelados, recíprocamente, por la cultura y la sociedad en la que se inscriben. En consecuencia, para estas

¹ El Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies, dirigido por Stuart Hall, enfoca las prácticas culturales desde la perspectiva de la vida cotidiana y sus relaciones con el poder. Como título representativo sirva *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (2003), editado por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton. Otros autores importantes que siguen esta línea etnometodológica son John Fiske, John Blacking, Bruno Nettl y Martin Stokes.

perspectivas la música y el cine no son neutrales, puesto que ambos son medios de transmisión ideológica.

Todos estos son los pilares generales que guían las investigaciones adscritas a las nuevas teorías sobre el audiovisual y que constituyen la orientación presente en nuestra investigación sobre la música y el cine en el contexto postmoderno.

Además, como desarrollaremos en el apartado dedicado al marco teórico, y específicamente en cada capítulo de este trabajo, en nuestro estudio nos valdremos de diversas metodologías de análisis musical, como las ligadas a los procesos de recepción, las teorías de la *Gestalt* —Leonard B. Meyer (1956[2005])— y las que utilizan la idea de tópico —Kofi Agawu (2009)—. Las dos últimas, aunque centradas en el análisis de la música «académica», sirven de apoyo auxiliar a nuestro trabajo ayudándonos a analizar los discursos musicales de las películas y a desvelar las relaciones intertextuales que se entablan entre la música en el cine y diferentes obras musicales.

En definitiva, como metodología vamos a llevar a cabo un análisis desde la perspectiva que los estudios semióticos nos ofrecen para el estudio de la música, y del sonido en general, en su relación con la imagen con el objetivo de realizar una lectura de la música en el cine que ofrezca una visión omnicomprendensiva de su dimensión expresiva, tratando así de ampliar el conocimiento de la capacidad comunicativa de la música, y del sonido en general, en el contexto cinematográfico postmoderno español.

La música en el medio cinematográfico, entendida como texto y discurso cultural, contribuye a la construcción de significados, la creación de símbolos de identidad y la gestión de las emociones de los espectadores. En este sentido, a través del análisis de una muestra amplia de secuencias pertenecientes a diferentes películas postmodernas españolas, trataremos de interpretar la manera en la que en el cine se articulan diferentes discursos culturales, para lo que es imprescindible que atendamos a las funciones connotativas de la música en el medio cinematográfico y al dialogismo intertextual como proceso que dota de significado a las películas.

Por último, en los filmes postmodernos, la imagen y los distintos tipos de sonido interaccionan entre sí como un ecosistema audiovisual. Esta relación dota de significación al discurso fílmico. Por este motivo, para comprender la capacidad comunicativa de la música, y del sonido en general, en el contexto cinematográfico postmoderno español, en el último capítulo de esta tesis complementaremos nuestro análisis interpretativo de lo sonoro en relación con la imagen desde la óptica de una ecología audiovisual; esto es, entendiendo los filmes como paisajes audiovisuales.

Los métodos de análisis musical para cada secuencia empleados en este trabajo han sido seleccionados en función de la producción audiovisual objeto de examen y se han tratado de aplicar con la necesaria flexibilidad y adaptabilidad.

1.4.1. ENFOQUE DE LOS ESTUDIOS DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA

Hasta fechas relativamente recientes, las dificultades en el desarrollo de metodologías apropiadas para el estudio de lo audiovisual se debían a una situación de partida que podríamos calificar como precaria. Los problemas del estudio de la música cinematográfica que aún presentaba la musicología en la primera década de este siglo son ampliamente analizados por Julio Arce en su disertación sobre la música en el cine mudo (Arce, 2008). En este sentido, una de las dificultades con las que se había encontrado la musicología española hasta fechas relativamente recientes era la existencia de una gran cantidad de lagunas historiográficas que merecían una atención prioritaria como consecuencia del desarrollo tardío de la musicología en nuestro país en relación con otros países de nuestro entorno. Por ese motivo, hasta esa década, los investigadores debían enfrentarse primero a los grandes vacíos de nuestra historia musical. Como Julio Arce escribe en su artículo, «las causas de que se haya considerado a la música de cine un tema subalterno, o de menor interés, son complejas y tienen matices de orden histórico, ideológico, metodológico e institucional» (Arce, 2008: 560).

Sin embargo, el estudio de la música, y del sonido en general, en el medio audiovisual y particularmente en el cinematográfico, ha experimentado en la última década un crecimiento exponencial, convirtiéndose en una disciplina en auge, de interés manifiesto para la musicología, pero también para los estudios de cinematografía, de la comunicación audiovisual, la sociología, los estudios culturales (*Cultural Studies*) y los estudios del sonido (*Sound Studies*). De un modo paulatino hasta nuestros días, los grandes espacios faltos de investigación que presentaba el campo de estudio de la música cinematográfica española se han visto reducidos de un modo muy significativo. Siguiendo el camino de los cambios culturales que en los últimos treinta años ha experimentado nuestro país, las disciplinas científicas, y entre ellas la musicología, han ido adecuándose a los nuevos tiempos, resultando evidente que nos encontramos en un momento maduro de los estudios del medio audiovisual en general y del estudio de la música en el contexto cinematográfico en concreto.

Nuestra investigación sobre la música y el cine postmoderno español trata de presentar un enfoque innovador que se centre en el análisis interpretativo de los procesos musicales y visuales que tienen lugar en los filmes postmodernos españoles, superando otros enfoques ya empleados, que nos permita realizar una lectura de la música en la cinematografía postmoderna española que ofrezca una visión global de su dimensión expresiva, tratando así de ampliar el conocimiento de la capacidad comunicativa de la música, y del sonido en general, en el contexto cinematográfico postmoderno español.

I.4.2. FUENTES AUDIOVISUALES Y DOCUMENTALES

Las fuentes consultadas para la realización de este trabajo han sido las que a continuación se enumeran por orden alfabético:

a) Fuentes primarias:

- ¡Buen viaje, excelencia!* (Albert Boadella - Ángel Illarramendi, 2003)
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar - Bernardo Bonezzi, 1984)
- 20 centímetros* (Ramón Salazar - Pascal Gaigne/Najwa Nimri - 2005)
- A cambio de nada* (Daniel Guzmán, 2015)
- Bajo la rosa* (Josué Ramos, 2017)
- Blancanieves* (Pablo Berger - Alfonso de Vilallonga, 2012)
- Boi* (Jorge M. Fontana - Pablo Díaz-Reixa «El Guincho», 2019)
- Carne trémula* (Pedro Almodóvar - Alberto Iglesias, 1997)
- Carreteras secundarias* (Emilio Martínez-Lázaro - Roque Baños, 1997)
- Cerca de tu casa* (Eduard Cortés - Sílvia Pérez Cruz, 2016)
- Crimen ferpecto* (Álex de la Iglesias - Roque Baños, 2004)
- Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981)
- Diario de una ninfómana* (Christian Molina - Roque Baños, Mariano Marín, 2008)
- Dolor y Gloria* (Pedro Almodóvar - Alberto Iglesias, 2019)
- El abuelo* (José Luis Garci - Manuel Balboa, 1998)
- El árbol de la sangre* (Julio Médem - Lucas Vidal, 2018)
- El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez - Maravilla Gypsy Band, 2012)
- El otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro - Roque Baños, 2002)
- El reino* (Rodrigo Sorogoyen - Olivier Arson, 2018)

INTRODUCCIÓN

Elegy (Isabel Coixet, 2008)
Embarazados (Juana Macías- Pascal Gaigne, 2016)
Gordos (Daniel Sánchez Arévalo - Pascal Gaigne, 2009)
Hable con ella (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2002)
Intacto (Juan Carlos Fresnadillo – Lucio Godoy, 2001)
Isi: Disi amor a lo bestia (Chema de la Peña, 1999)
La comunidad (Álex de la Iglesia - Roque Baños, 2000)
La isla mínima (Alberto Rodríguez - Julio de la Rosa, 2014)
La llamada (Javier Ambrossi y Javier Calvo - Leiva, 2017)
La mala educación (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2004)
La piel que habito (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2011)
La trinchera infinita (Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga - Pascal Gaigne, 2019)
Las cosas del querer (Jaime Chávarri - Gregorio García Segura, 1989)
Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2009)
Los japón (Álvaro Díaz Lorenzo - Julio de la Rosa, 2019)
Los lunes al sol (Fernando León de Aranoa - Lucio Godoy, 2002)
Los miércoles no existen (Peris Romano - Esther Rodríguez y Alberto Matesanz, 2015)
Lucía y el sexo (Julio Medem – Alberto Iglesias, 2001)
Ma ma (Julio Medem – Alberto Iglesias, 2015)
Magical Girl (Carlos Vermut, 2014)
Malasaña 32 (Albert Pintó - Lucas Peire y Frank Montasell, 2020)
Mar adentro (Alejandro Amenábar - Alejandro Amenábar, 2004)
Matar a Dios (Albert Pintó y Caye Casas, 2017)
Mi gran noche (Álex de la Iglesia - Joan Valent, 2015)
Muertos de risa (Álex de la Iglesia - Roque Baños, 1999)
Nadie quiere la noche (Isabel Coixet - Lucas Vidal, 2015)
Ocho apellidos vascos (Emilio Martínez-Lázaro - Fernando Velázquez, 2014)
Ola de crímenes (Gracia Querejeta - Federico Jusid, 2018)
Paella Today (César Sabater - Ramírez Exposure, 2018)
Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pedro Almodóvar- Alaska y los Pegamoides, 1980)
Perdiendo el norte (Nacho G. Velilla - Juanjo Javierre, 2015)
Perdona si te llamo amor (Joaquín Llamas - Arnau Bataller, 2014)

Petra (Jaime Rosales - Kristian Eidnes Andersen, 2018)
Piedras (Ramón Salazar - Pascal Gaigne, 2002)
Princesas (Fernando León de Aranoa - Alfonso de Vilallonga, 2005)
Que baje Dios y lo vea (Curro Velázquez - Fernando Velázquez, 2018)
Que Dios nos perdone (Rodrigo Sorogoyen - Olivier Arson, 2016)
Que se mueran los feos (Nacho G. Velilla - Juanjo Javierre, 2010)
Quien a hierro mata (Paco Plaza - Maika Makovski, 2019)
Spanish Movie (Javier Ruiz Caldera - Fernando Velázquez, 2009)
Superlópez (Javier Ruiz Caldera - Fernando Velázquez, 2018)
Tarde para la ira (Raúl Arévalo - Lucio Godoy y Vanessa Garde, 2016)
Teresa: el cuerpo de Cristo (Ray Loriga - Ángel Illarramendi, 2007)
Torrente, el brazo tonto de la ley (Santiago Segura – Roque Baños, 1998)
Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis Letal) (Santiago Segura – Roque Baños, 2011)
Una hora más en Canarias (David Serrano – Ernesto Millán, Alejandro Serrano y José Ángel Sagi, 2010)
Vacas (Julio Medem – Alberto Iglesias, 1992)
Villaviciosa de al lado (Nacho G. Velilla - Juanjo Javierre, 2016)
Volavérunt (Bigas Luna – Alberto García Demestres, 1999)
You're the one (Una historia de entonces) (José Luis Garci – Pablo Cervantes, 2000)

b) Fuentes secundarias.

b.1.) Grabaciones de bandas sonoras musicales:

Aparecen enumeradas en el Anexo I.

b.2) Partituras y reducciones para piano de bandas sonoras musicales:

Aparecen enumeradas en el Anexo II.

b.3) Transcripción propia de partituras de bandas sonoras musicales:

Aparecen enumeradas en el Anexo II.

b.4) Partituras de obras musicales:

Aparecen enumeradas en el Anexo II.

c) Bibliografía: aparece enumerada en el apartado correspondiente.

Se ha prestado especial atención al análisis y reflexión directa sobre las fuentes primarias, las películas como unidad sonora y visual, recurriendo a las fuentes secundarias, fundamentalmente partituras y grabaciones de bandas sonoras originales, en la medida que ofrecen aportaciones relevantes para establecer intertextos musicales con otras músicas, y nunca abandonando su interpretación en su relación con la imagen.

En segundo lugar, se ha priorizado la grabación sonora como fuente de autoridad, por encima de la partitura, puesto que, por un lado, gran parte de las músicas utilizadas en el medio cinematográfico proceden de otros medios o son propias de músicas, que como las populares, no han sido transcritas al papel. Además, en el caso de las bandas sonoras compuestas exprofeso para cine, su grabación sonora ha tenido que pasar varios controles antes de ser registrada, filtro que no ha sufrido la partitura escrita. Una vez que el compositor ha creado la música y plasmado sobre el papel, intervienen los condicionantes tecnológicos de la grabación sonora y del montaje cinematográfico. El compositor, en muchos casos, tiene que ceder a los requerimientos técnicos y a las exigencias artísticas del resto del equipo de la película, con el director a la cabeza. En la música cinematográfica, analizar una partitura nos sirve de muy poco si no utilizamos otros métodos, por lo que los ejemplos musicales que aparecen en este trabajo se han empleado con la finalidad de poner en evidencia ciertos elementos y procesos musicales destacables que permitir establecer relaciones intertextuales con otras músicas. Además, debemos tener en cuenta que, en algunas ocasiones, la edición de la partitura de piezas de bandas sonoras originales responde a funciones y finalidades propias de contextos diferentes de los propios del marco cinematográfico, como pueden ser los propios del repertorio orquestal, o de otras formaciones, o el ámbito comercial de la reducción pianística para consumo doméstico.

Por último, el fenómeno de la transmedialidad es una de las características más relevantes de las músicas utilizadas en el cine postmoderno, unas músicas que con frecuencia viajan de un medio (audiovisual, de difusión y/o «performativo») a otro en ambas direcciones. Por ello, en esta investigación hemos recurrido a textos muy variados presentes en los diversos medios, como la radio, la televisión, internet, y todas sus posibles hibridaciones (videoclips, series web, etc.), y que también podemos encontrar en muy diferentes espacios «performativos» (sala de conciertos, teatro musical, etc.). Estos productos audiovisuales se han utilizado como fuentes necesarias para explicar los procesos postmodernos: cita, alusión, reinterpretación, hibridación, parodia, pastiche, etc.

I.4.3. HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS AUDIOVISUAL

El análisis de las secuencias que presentamos en este trabajo aparece acompañado de un amplio número de fotogramas y ejemplos musicales que permiten entender la música en relación con la imagen de cada secuencia. Los fotogramas que se incluyen en los análisis se han extraído utilizando el programa de edición de vídeo *Filmora* ©, versión 6.1.0 (2015), de *Wondershare*. Por otro lado, el trabajo de edición informática de los ejemplos musicales ha sido llevado a cabo utilizando el programa *Finale 2012* © de *MakeMusic, Inc.*

I.5. MARCO TEÓRICO

I.5.1. LA AUDIOVISIÓN, LA ETNOMUSICOLOGÍA Y LOS ESTUDIOS CULTURALES

En este estudio de la música cinematográfica postmoderna española pretendemos apoyar nuestro discurso en un marco teórico amplio, desde la convicción de entender la música como un proceso que es modelado y a su vez modela el contexto cultural en el que se inscribe, tomando parte del debate ya iniciado por musicólogos, etnomusicólogos, investigadores de los estudios culturales, semiólogos y estudiosos del medio audiovisual, en el afán de reflexionar sobre los diálogos que entre tradición y postmodernidad; músicas preexistentes y músicas originales; procesos de construcción y deconstrucción cultural; de interpretación y reinterpretación; y del tratamiento de la novedad y la tradición que se articulan en la música cinematográfica postmoderna.

Esta tesis doctoral trata de ampliar el conocimiento de la capacidad comunicativa de la música, y del sonido en general, en el contexto cinematográfico. Por este motivo, que será el que guiará en todo momento nuestra investigación, trataremos de mantener a la música en el contexto para el que fue concebida, vinculada a la imagen y, por tanto, íntimamente ligada al lenguaje visual; es decir, como «audiovisión» (Chion, 1993 [1990]). Entendemos las películas postmodernas como un todo compuesto por imagen y sonido en las que los elementos sonoros y visuales construyen significados a través de su interacción; es decir, mediante los procesos propios de la audiovisión. Este último elemento, el sonido, ha venido clasificándose tradicionalmente como ruido, música y diálogos. Como veremos, en los filmes postmodernos la imagen y los sonidos interaccionan entre sí como un ecosistema audiovisual.

La etnomusicología, como disciplina que estudia los fenómenos musicales dentro de un contexto cultural o una sociedad concreta, es decir, la música como parte de la cultura,

aporta un enfoque interesante para el estudio de la música en los medios audiovisuales. Nos ofrece la posibilidad de entender una sociedad determinada a través de la comprensión de los fenómenos musicales (audiovisuales en nuestro caso) que en ella se puedan dar.

Actualmente, la etnomusicología ha dejado de tener como objeto de estudio lo «exótico» experimentando una serie de cambios trascendentales desde que diera sus primeros pasos a finales del siglo XIX en la que era referida como musicología comparada. Hoy en día, el ámbito de investigación etnomusicológica puede ser cualquier tipo de música de cualquier sociedad y en cualquier medio, sin limitarse a ninguna zona geográfica en concreto y estando siempre abierta a una amplia variedad de temas que pueden ser estudiados a través de la música y con la música.

No son muchos los estudios sobre música en la comunidad antropológica en España. Cada vez es mayor el interés por indagar sobre un elemento que ofrece muchas ventajas a la investigación antropológica: la investigación audiovisual dentro de la antropología social y cultural permite descubrir características culturales que enriquecerían cualquiera de nuestras investigaciones. El lema de la línea antropológica es la música como cultura. En esta orientación de investigación destacan trabajos como los de Merriam (1964) o Blacking (2006). Según esta perspectiva los productos culturales son el tema principal y la música debe ser considerada uno de ellos. Para Alan P. Merriam la música debe estudiarse en su contexto cultural. Merriam defiende que el estudio musical en su contexto no depende de la clase de música que se seleccione o del grupo social que se estudie, sino que todas las manifestaciones musicales pueden ser susceptibles de diversos temas de estudio en relación con sus entornos. Por este motivo, no es recomendable centrarse solo en los aspectos musicales, sino que se deben observar las estructuras conductuales (la música y el audiovisual en la sociedad y la vida cotidiana, la organización visual y musical, las identidades, etc.).

A finales de los ochenta, los Estudios Culturales se focalizaron de manera prioritaria en los estudios de audiencia. La historia del análisis de la audiencia dejó poco a poco de lado el análisis del propio texto. Trabajos como *Television, Audiences and Cultural Studies*, de David Morley (1992)², pusieron el foco de atención en los factores contextuales y su influencia en la

² En esta obra el autor incide en las formas en que las diferencias de clase pueden influir en la manera en que cada receptor interpreta los productos televisivos. Igualmente, destaca cómo había también diferencias en el consumo doméstico en cuanto a los discursos de género, la manera en que los medios influyen en la construcción de los valores familiares y cómo los estudios etnográficos de ámbito reducido pueden ayudarnos a entender la dinámica global en los medios de comunicación postmodernos.

manera en que la audiencia descifra los textos. Para esta corriente, los estudios debían centrarse en los determinantes sociales y sus consecuencias.

Como venimos afirmando, los medios audiovisuales, entre los que encontramos el cine, tienen su propio lenguaje. Este lenguaje está formado en primera instancia por una serie de elementos básicos que son la base de la comunicación, tales como los tipos de planos (planos generales, planos medios, primeros planos y planos detalle), las transiciones (corte, encadenado, fundido) y diferentes procesos del montaje. En el lenguaje audiovisual los elementos básicos de representación no solo transmiten lo que se percibe «a simple vista» (el nivel más básico de la representación) sino que también incluyen unos códigos de representación más sutiles cuya complejidad y significado transita desde lo más elemental a lo más abstracto construyendo «símbolos y metáforas que no se descifran a simple vista» (Martínez García, 2016: 495). En este sentido hay que tener en cuenta que los medios audiovisuales se basan en un triple código: por un lado, la imagen, que presenta distintos niveles de significación (elementos de representación más básicos y otros más complejos), en segundo lugar los elementos lingüísticos (diálogos, monólogos, voz en *off*, etc.), que en sí mismos son un sistema complejo de significación y, por último la música, y el sonido en general, que añade también una codificación más al discurso cinematográfico, dando como resultado una compleja asociación de códigos y textos que cargan a las películas de figuras metafóricas y retóricas que el espectador decodifica.

Lo más interesante para los Estudios Culturales es estudiar la manera en que el espectador interioriza esos códigos más complejos y la manera en que construye toda una serie de representaciones mentales a partir de ellos. En este sentido hay que destacar que, por muy natural que aparente ser un producto audiovisual, es siempre el resultado de un inmenso esfuerzo de construcción por parte de los emisores (director, compositor, etc.) que da como resultado un producto mucho más complejo de lo que pudiera parecer a simple vista. En consecuencia, todos los elementos visuales y sonoros que aparecen en una película están codificados al milímetro, tanto en lo que respecta a su construcción como discurso a partir de las unidades mínimas de significado como en su forma de transmitir esos valores de nivel «superior» o «más profundo» (Martínez García, 2016: 496). En la actualidad, el individuo está inmerso en un contexto virtual, audiovisual y multipantalla, «se encuentra rodeado constantemente de códigos que alimentan otros códigos e imponen una manera de ver el mundo muy estudiada y concreta» (Martínez García, 2016: 496). En este sentido, los Estudios Culturales focalizan su interés en los procesos por los que se producen los textos audiovisuales y la manera en que éstos son recibidos por las audiencias.

INTRODUCCIÓN

En definitiva, los Estudios Culturales han evolucionado abandonando progresivamente el interés por los textos para pasar a centrarse en las audiencias entendidas como estructuras sociales. Para los Estudios Culturales el cine se entiende como el «producto de unas circunstancias discursivas, económicas y culturales concretas» (Martínez García, 2016: 496).

I.5.2. LA SEMIÓTICA Y LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN

Para determinar la manera en que se emplean las referencias visuales y musicales como un recurso narrativo y expresivo fundamental en el audiovisual, y en el cine de la postmodernidad en particular, es fundamental comprender primero qué es la semiótica de la comunicación.

La semiología es la disciplina que se encarga del estudio de los signos. Para los estudios realizados desde la semiología el objeto de estudio es considerado un texto, por tanto, desde esta perspectiva, los productos audiovisuales se entienden como textos. Del análisis de éstos se extraen interpretaciones que tratan de ser objetivas y exhaustivas. En la semiología primero se analiza de manera independiente cada uno de los elementos significativos, para después estudiar las relaciones que se establecen entre los diferentes signos y las relaciones que conforman la estructura del texto completo.

La semiótica es la aplicación concreta de la semiología al estudio de un fenómeno concreto. La metodología semiótica analiza los signos y su organización para formar significados, puesto que la agrupación de signos forma unidades significativas. En su acepción más extendida, la semiótica se centra en un estudio más global del texto, como cargado de un discurso que le da sentido y por el que ha de ser interpretado.

Teresa Fraile Prieto señala la relevancia de la semiótica como enfoque para los estudios de la música en el cine afirmando:

[...] la importancia de la semiótica en el estudio de la música de cine radica en que se basa en el estudio del significado, que es lo que funcionalmente más utilizan compositor y director a la hora de establecer conexiones de la música con la imagen, lo que ata a la música con la imagen (Fraile Prieto, 2008: 151).

Desde el plano de la recepción, la semiótica permite desvelar los procesos de decodificación que el espectador pone en acción a la hora de dar sentido a las imágenes y los sonidos que está percibiendo.

La semiología estructural merece un lugar destacado en el estudio de la música en el cine. Aunque su origen se sitúa en el ámbito de la lingüística, desde los años sesenta, autores como Umberto Eco o Roland Barthes han aplicado este enfoque al análisis de diferentes productos culturales, entre los que destacan los productos audiovisuales. Su aplicación desde la musicológica tiene su precedente en Jean-Jacques Nattiez, y su obra *Fundamentos de una semiología de la música* (1975), así como en los estudios de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (1983). Más reciente es la aplicación de la metodología semiótica al estudio de la música popular, ámbito en el que destacan los trabajos de Philip Tagg.

La semiología comenzó con los trabajos de Ferdinand de Saussure que estudió los signos lingüísticos. Este autor mostró gran preocupación por comprender el lenguaje, lo que le llevó a focalizar su trabajo en la lingüística que denominó «sincrónica» que posteriormente evolucionó dando lugar a la denominada semiología estructuralista que fue, a su vez, la base del estructuralismo desarrollado a lo largo del siglo XX³.

A principios del siglo XX, los formalistas rusos, entre los que destacaban Roman Jakobson, Yury Tynyanov y Mijail Bajtín, desarrollaron acercamientos al estudio del lenguaje en el seno del Círculo Lingüístico de Moscú y la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética. Julia Kristeva logró acercar los trabajos de los formalistas rusos a la semiología, combinó los conceptos de la semiología de Saussure con la escuela rusa y acuñó el término «intertextualidad» (Kristeva, 1978 [1969]). Julia Kristeva retomó la idea de «dialogismo» de Bajtín y la redefinió como «intertextualidad», es decir, plantando que los textos dialogan entre sí y crean significados a partir del intercambio de ideas y lecturas. La teórica búlgara afirma que «[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble». (Kristeva, (1978 [1969]: 190). La doble lectura del texto que posibilita el intercambio de significantes entre un texto y otro que postula Kristeva, es lo que permite enriquecer la narrativa para ampliar las posibilidades de la novela.

En la actualidad la semiología, que muchos teóricos denominan genéricamente semiótica⁴, consiste en una serie de disciplinas que estudian los diversos sistemas de signos, lo

³ Uno de los autores más relevantes en el origen de la semiología es el lingüista Ferdinand Saussure, en concreto en su obra póstuma *Curso de lingüística general* de 1916.

⁴ Debemos señalar que la principal diferencia entre la semiología y la semiótica proviene del origen de sus estudios. Mientras en Europa Ferdinand de Saussure bautizó sus estudios como semiología, con base en la lingüística, Charles Sanders Peirce y otros autores estadounidenses utilizaron el término semiótica, como una especie de teoría del conocimiento.

que ha llevado a una diversificación que impide lograr la cohesión de los marcos teóricos y las distintas orientaciones en una sola disciplina. La multiplicidad de enfoques de los estudios semiológicos se debe a que, el signo está en todas partes: en el lenguaje, ciertamente, pero también en el cine, la pintura, la literatura, el mito, la música, sin mencionar la vida social, en las señales de tráfico y quizá en el inconsciente. Por consiguiente, el proyecto semiológico se ha abordado desde orientaciones epistemológicas muy variadas: lingüistas, teóricos de la literatura, de la lógica, filósofos, sociólogos, psicólogos o musicólogos, entre otros.

Las primeras investigaciones semiológicas muestran orientaciones muy diversas. Al comienzo aparecieron la línea lingüístico-económica (Marx), la línea lingüístico-estructural (Saussure), la línea cibernética (Wiener), la línea semiótico-filosófica (Peirce), la línea psicoanalítica (Freud) y la línea lógica (Wittgenstein), que dieron lugar a la escuela rusa de la semiótica (Ivanov, Lotman), el estructuralismo francoitaliano (Barthes, Greimas, Eco), el «sémanalyse» (Kristeva, 1978 [1969]), etc. Otras líneas teóricas fueron la de Jakobson, que conducía a la vez al estructuralismo y a Chomsky; Peirce, que conducía a la vez a Morris y a Eco; pero a Greimas, escapando a la influencia de Peirce, al que contradice, o de Carnap, al que ignora. En tiempos más recientes aparecen nuevas líneas suplementarias: las incipientes (San Agustín, Leibniz, Condillac, entre otros), las que tratan de reintegrar a los grandes ausentes (Mounin en la línea de Buyssens y Martinet; Metz, el fundador de la semiología del cine sobre el que hablaremos más adelante), las que tratan de poner en evidencia otras «correspondencias» (Greimas / Lacan, Husserl / Jakobson, etc.), o las que añaden nuevas orientaciones: la sistémica, el pensamiento cognitivo, la corriente feminista. Se vislumbra además la próxima aparición de una neurosemiología o de una biosemiología. Cualquier aproximación al análisis de la música desde el punto de vista semiológico debe partir del profundo conocimiento de los fundadores de los diversos paradigmas de investigación y de reflexión: Saussure, Hjelmslev, Peirce, Morris, Mounin, Barthes, Lévi-Strauss, Jakobson, Greimas, Eco, etc. Solo ese conocimiento permitirá construir puentes entre las teorías, comprender en qué se complementan, se contradicen o se ignoran. Pero como objetivo debería siempre permanecer la búsqueda del modelo más apropiado o de las propuestas más adecuadas, en función de una concepción de la música propia de una lectura crítica de la musicología propia y de la evaluación personal de sus necesidades.

Frente a este babelismo epistemológico y metodológico que presentan los estudios semiológicos generales, el semiólogo francés Jean-Jacques Nattiez (2011: 17) describe dos actitudes posibles: hacer investigación semiológica en un campo en particular, en su caso, probando la aplicabilidad a los corpus musicales de cada una de las teorías que se hacen llamar

semiológicas; o bien seleccionar una orientación semiológica particular y profundizar en ella haciendo que fructifique. El primer camino es el que el semiólogo francés adoptó parcialmente en la parte crítica de su primer trabajo de 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Nattiez, 1975), limitándose a las propuestas de Saussure, Hjelmslev, Peirce, Barthes, Mounin, Granger y Gardin. El segundo lo tomó a partir de *Musicologie générale et sémiologie* (1987) donde optó por la concepción tripartita de la semiología propuesta por Jean Molino, fundándola en la concepción peirciana del signo.

Como afirmábamos, la teoría tripartita de Nattiez, sobre una idea previa de Jean Molino, fue expuesta para el caso particular del estudio de la música, en 1975, en la obra *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Para Nattiez todo estudio semiológico considera a su objeto como una forma simbólica. En palabras del autor «"Forma", porque toda producción humana, sea que se trate de un enunciado lingüístico, de una obra de arte, de un gesto estético o de una acción social, tiene una realidad material» (Nattiez, 2011: 18). Para Nattiez, si el individuo tiene la capacidad de responder a alguien, contemplar un cuadro o escuchar una sinfonía, admirar a un bailarín, discutir sobre una situación sociopolítica o ver (y oír) una película, es porque las producciones y las acciones humanas dejan huellas materiales. En este sentido, Nattiez afirma: «[...] esas huellas constituyen formas simbólicas porque son portadoras, tanto para quienes las producen como para quienes las perciben, de *significaciones*». Las formas simbólicas están hechas de signos y «los signos constitutivos de las formas simbólicas remiten por lo tanto a algo distinto del signo mismo: una cosa, una idea abstracta, un sentimiento, otra forma simbólica» (Nattiez, 2011: 18). Además, Nattiez señala que «la noción de signo y la universalidad del fenómeno de significación son fundadoras tanto de la hermenéutica⁵ como de la semiología» (Nattiez, 2011: 19).

Por medio de la referencia a algo ausente, el signo, producido por alguien, intencionalmente o no, es interpretado por alguien más. Para Nattiez «parece que los elementos de significación asociados a una forma, tanto para el productor como para el receptor de la forma simbólica, fueran ilimitados en número» (Nattiez, 2011: 18). Por esta razón el semiólogo francés prefiere como fundamento de cualquier proyecto semiológico, no la concepción del signo como unión de un significado y de un significante (tal como propuso el lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure de una manera estática) sino la del filósofo americano Charles S. Peirce, para quien el signo remite a su objeto intermediando una cadena

⁵ La hermenéutica es tan antigua como el mundo: es la disciplina que se propone, desde *El Político* de Platón, interpretar la significación de las producciones y de las acciones humanas. Un ejemplo típico de práctica hermenéutica es la exégesis religiosa.

infinita de interpretantes, donde los interpretantes no son personas, sino otros signos que se constituyen, por su parte, en portadores de átomos de significación desencadenados por el signo inicial en su designación del objeto. Para Nattiez (2011: 19) «el cuadro peirciano tiene el mérito de subrayar que la significación de una forma simbólica cualquiera es específica y no debe ser confundida con las significaciones del lenguaje verbal, como lo sugieren peligrosamente los conceptos de Saussure»⁶.

Según Nattiez, la teoría semiológica tripartita de Molino (1975) es la más adecuada para dar cuenta del funcionamiento simbólico de las prácticas y las obras humanas en general, y de la música en particular. Según esta teoría una forma simbólica no está constituida por un solo nivel, sino por tres:

a) La dimensión poiética: está desprovista de toda significación intencional, una forma simbólica resulta de un proceso creador que es posible describir o reconstituir; la mayoría de las veces, el proceso poiético va acompañado de significaciones que pertenecen al universo del emisor.

b) La dimensión estética: los «receptores», confrontados a una forma simbólica, asignan a la forma una red de significaciones, generalmente plurales. Frente a los tres enunciados de arriba, elaboro mi propia red de interpretantes para darles un sentido. Los «receptores» no reciben la significación del mensaje (inexistente o hermético), sino la construyen en un proceso activo de percepción.

c) El nivel neutro: la forma simbólica se manifiesta física y materialmente bajo el aspecto de una huella accesible a la observación. [...] Para esta huella, Molino propuso el término controvertido de «nivel neutro», controvertido porque la expresión «neutro» puede hacer entender que el analista de este nivel sería «neutral» en relación con su objeto. Yo a veces lo he llamado «nivel material» o «nivel inmanente» para evitar las polémicas inútiles. [...] Este nivel es neutro porque, como objeto, hay una existencia material independiente de las estrategias de producción que le han dado origen, y de las estrategias de percepción de las cuales se vuelve motivo. El análisis del nivel neutro describe la forma simbólica del objeto estudiado, independientemente de las estrategias de producción y de las estrategias de percepción que están ligadas a él. Al lado del análisis poiético y del estético, el análisis del nivel neutro es una de las tres operaciones analíticas propuestas en el marco de la concepción tripartita de la semiología (Nattiez, 2011: 21-22).

⁶ El proyecto semiológico moderno nació con Saussure en Europa y Peirce en los Estados Unidos a partir de dos tradiciones filosóficas diferentes. Pero lo que distingue, entre otras cosas, el proyecto semiológico de la práctica hermenéutica es la voluntad de poner sistemáticamente en relación, en Saussure, el significante con el significado, y en Peirce, el signo con las cadenas de interpretantes. A este respecto, la semiología tiene una dimensión mucho más formal que la hermenéutica, ya que debe delimitar y definir sistemáticamente qué aspectos del objeto estudiado constituyen el cariz material del proceso semiológico de remisión, aun cuando el análisis semiológico incluye campos de investigación reivindicados por la hermenéutica.

Entre el proceso poiético y el proceso estésico existe una huella material que no es en sí misma portadora de significaciones inmediatamente legibles, pero sin la cual las significaciones no podrían existir. En este sentido, los signos se relacionan en redes de significaciones, siendo necesario ser capaz de identificarlos, delimitarlos y describirlos.

Por último, señalaremos que Nattiez define la semiología de la siguiente manera:

La semiología no es, por lo tanto, la ciencia de la comunicación. Es el estudio de la especificidad del funcionamiento de las formas simbólicas, es decir, el análisis de la organización material de sus signos (el análisis del nivel neutro) y de los fenómenos de remisión a los que esos signos dan lugar: esas remisiones se reparten entre el polo de lo poiético y el de lo estésico. El análisis del nivel neutro describe formas y estructuras más o menos regulares (es por esto que sería preferible, aun cuando la expresión sea pesada, hablar de cuasiestructuras); los análisis poiéticos y estésicos describen e interpretan procesos (Nattiez, 2011: 22).

Con la evolución del pensamiento semiológico, se constató que existe una gran diversidad de signos, los cuales crean diferentes sistemas, cada uno con su propio soporte (escrito, musical, visual, audiovisual, etc.). La teoría estructuralista no resultó capaz de cubrir su enorme campo de estudio, lo que derivó en el surgimiento de las «semióticas de la cultura», que revelaron que detrás de cada forma de comunicación existe un discurso, el cual se ha convertido en el objeto de estudio de la semiología. Incluso resulta pertinente destacar que en la actualidad se ha disminuido el interés por texto y ha cobrado mayor relevancia el fenómeno discursivo, orientación que trataremos de seguir en nuestro trabajo de investigación.

El enfoque de la recepción originó un importante cambio de paradigma teórico. La supuesta objetividad del texto ha dado paso a considerar la recepción como un proceso imprescindible para que tenga lugar el acto de comunicación que supone toda obra. En este sentido, las creaciones literarias, musicales y audiovisuales existen solamente cuando son leídas, escuchadas y audiovisionadas, respectivamente, siendo la experiencia de la recepción la única forma de actualizar el texto como objeto de comunicación.

El fenómeno de la intertextualidad depende de su recepción. En el momento de la creación, el emisor establece las relaciones intertextuales en su obra, pero para que el proceso creativo se considere completo, es el receptor el que, de una manera activa, debe actualizarla. El acto de comunicación solo se produce cuando un receptor (lector, oyente o espectador) reconoce el hipotexto y las relaciones intertextuales en la obra. Por este motivo, las investigaciones sobre la música en el audiovisual, para ser completas y rigurosas, no solo deben analizar el ámbito creativo, sino que han de estudiar las obras musicales y audiovisuales en el contexto del acto comunicativo.

INTRODUCCIÓN

La teoría de la recepción fue desarrollada en el campo de la lingüística por numerosos autores cuyas aportaciones teóricas pueden resultar valiosas para investigaciones como la nuestra. Entre los conceptos aplicados en este campo destacaremos la «estructura esquemática» la, «indeterminación» y la «concretización» de Ingarden (1983), el «lector implícito» de Iser (1987), las modalidades del efecto estético basadas en el método de la recepción histórica de Jauss (1986) o el «lector modelo» y la «cooperación interpretativa» de Umberto Eco (1987).

En síntesis, para el análisis de la cinematografía postmoderna española, en nuestra investigación hemos seleccionado un enfoque analítico-interpretativo que se centra en el nivel estético o de la recepción, aplicando una metodología próxima a la semiótica, sin olvidar la perspectiva que nos aportan la etnomusicología y los estudios culturales, lo que nos permitirá poner de manifiesto las relaciones dialógicas existentes entre las diferentes producciones cinematográficas, sus músicas y su contexto.

Nos centraremos en el estudio de las relaciones intertextuales musicales y visuales que establece el receptor para significar el discurso fílmico. Por este motivo recurriremos al estudio del audiovisual focalizando nuestro análisis en el estudio de los procesos de cita, alusión, parodia, reutilización, etc. presentes en los filmes.

1.5.3 MÚSICA, CINE Y SIGNIFICADO

El cine está cargado de referencias simbólicas, tanto visuales como sonoras, que cada espectador interpreta poniendo en juego una serie de competencias en función de su bagaje cultural personal que le conectan con el imaginario colectivo audiovisual propio de su cultura. Las películas se construyen sobre un juego de símbolos y convencionalismos orientados a su proceso de descifrado por parte del público. El espectador utiliza sus competencias para interpretar esos símbolos y significantes. Cualquier filme, sea cual sea el género en el que se pudiera clasificar, manifiesta mensajes codificados (símbolos, metáforas, implicaciones, autorreferencias, etc.). En este sentido, el espectador recibe un mensaje audiovisual y es involucrado por dicho mensaje, se genera así lo que ha llegado a definirse como una «conversación audiovisual».

Las teorías semióticas establecen la existencia de un «capital audiovisual de significantes», un acervo cultural musical, un bagaje cultural, un imaginario musical y visual colectivo, que permite al espectador, aun cuando no ha recibido formación concreta musical o audiovisual, extraer significados de la música y de ésta en su combinación con la imagen. En

el proceso de configuración de nuestro imaginario hemos aprendido también las respuestas adecuadas que debemos tener para cada tipo de música. Éstas, como se demostrará más adelante, influyen también en la comprensión de la obra audiovisual.

En el cine, las distintas formas de combinación de cuatro tipos de discurso: visual, verbal, sonoro no musical y sonoro musical, son determinantes a la hora de configurar el tipo de significados que se transmiten. Una película es un combinado de signos que tienen como objetivo establecer una comunicación entre su realizador y los espectadores. La música se constituye en un elemento significativo en relación con la imagen y los diálogos, y su comprensión se establece de acuerdo con los códigos culturales que se han ido gestando a lo largo de la historia de la cultura occidental.

Según José Nieto (1996) existen dos tipos de funciones en la música cinematográfica: la estructural y la expresiva. La intervención sobre la estructura fílmica se establece porque la música, al igual que el discurso visual, se desarrolla en el tiempo y por tanto puede modificar la percepción del tiempo diegético. Así mismo puede alterar y producir sensaciones rítmicas distintas a las del discurso cinematográfico e incidir en la planificación del montaje. Por otro lado, la música cinematográfica tiene una función expresiva y, por lo tanto, comunicativa. Se complementa con la imagen y a través de ella nos aporta nuevos significados, nos transmite estados de ánimo, emociones, etc. A través de la música podemos conocer el interior de los personajes y nos ayuda a situarnos en un tiempo y espacio determinados.

Estas posibilidades comunicativas tan explotadas por la música cinematográfica son el resultado de un proceso de simbolización y asignación de significados producidos a lo largo de toda la historia de la música. Desde la antigüedad la música ha sido dotada de una significación extramusical por medio de la relación con elementos exógenos. La música cinematográfica occidental ha recurrido a los signos del proceso de simbolización producido fundamentalmente en el siglo XIX a través del teatro lírico y el poema sinfónico (Martínez García, 2015: 50-59). A su vez el cine ha ido estableciendo desde su nacimiento relaciones entre determinadas imágenes y diferentes elementos musicales, creando un código musical propio. La comprensibilidad de los significantes musicales se realiza en función de la existencia de unos códigos semánticos que nos permiten interpretar el significado de esos elementos musicales.

Conscientes del valor significativo de la música los compositores se han servido de los códigos para dotar a la imagen de nuevos mensajes. De manera análoga, en la selección de músicas preexistentes para ser incluidas en secuencias concretas de diferentes películas se tiene también en cuenta el funcionamiento de estos códigos.

El hecho de que la música posee un significado y que este puede ser comunicado a sus oyentes es una tesis sostenida por multitud de teóricos de todas las épocas y diferentes

orientaciones. El problema radica, sin embargo, en cuál es ese significado, es decir, qué lo constituye, y en cómo se comunica, por medio de qué se comunica.

Los interrogantes que surgen en torno al significado musical y a la capacidad semántica de la música nos emplazan en el histórico debate que enfrenta a absolutistas y referencialistas (Meyer, 2005 [1956]). Los primeros defienden que el único significado posible en música se encuentra en la obra misma y afirman que acceder a su significado consiste en comprender su estructura interna para desvelar significados exclusivamente intelectuales y abstractos. Esta postura fue liderada por Hanslick junto a compositores como Schoenberg, Varèse y Stravinsky, entre otros. Por otra parte, los referencialistas mantienen que la música posee un significado extramusical, una capacidad de representar en cierta medida el mundo de los conceptos y las acciones.

Desde diferentes disciplinas (lingüística, semiótica, psicología, estética y musicología, etc.) se han llevado a cabo diversos acercamientos a la cuestión de la referencia en las artes. El lingüista ruso Roman Jakobson (1984) se sumerge en el debate semántico de las artes acuñando los términos «semiosis introversiva» y «semiosis extroversiva». En el caso de la música, afirma que el referente de la semiosis extroversiva es mínimo en las obras musicales. Acudiendo a la terminología del lingüista ruso, el musicólogo Kofi Agawu (1991) describe la relación entre los signos estructurales y los signos tópicos como los componentes de la semiosis introversiva y extroversiva respectivamente. Estudiando la retórica y el repertorio musical del siglo XVIII, este teórico elabora un listado de tópicos relacionando motivos musicales con diversos referentes extramusicales. Por su parte, el semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez, del que ya abordamos su teoría tripartita, defiende la superposición de dos sistemas semióticos en el discurso musical, el sistema referencial intrínseco y el extrínseco, sistematizando las posibilidades de simbolización extrínseca de la música en tres campos: espaciotemporal, cinético y afectivo. En la obra de este autor se evidencian las dificultades de intentar conectar los significantes musicales y los referentes (Nattiez, 1987: 155-165).

Leonard B. Meyer reflexiona en su obra *La emoción y el significado en la música* (Meyer, 2005 [1956]) sobre el significado, la recepción y la comunicación de la música basándose en la Teoría de la Forma («Gestalt»). Para Meyer, los significados absolutos y referenciales no se excluyen, sino que ambos pueden manifestarse en una obra musical. En consecuencia, el oyente puede sentir el placer de entender la estructura de una pieza, a la vez que es capaz de relacionar lo escuchado con el mundo extramusical de los conceptos, las acciones y las emociones.

Meyer afirma que todo oyente pone en juego en su audición un mismo proceso perceptivo. No obstante, este mismo proceso da lugar a dos tipos de experiencia o de respuesta,

las afectivas y las intelectuales, siguiendo la postura de las corrientes expresionistas y formalistas. Se trata de dos posturas complementarias y no contradictorias, no son procesos diferentes, sino experiencias distintas de un mismo proceso perceptivo. Estos dos resultados están condicionados por la ejercitación y la disposición del oyente; es decir, por su competencia. En este sentido, el oyente instruido que comprende la música en cuestiones analíticas será propenso a racionalizar su escucha y objetivar los procesos musicales como conocimiento consciente. Por otra parte, el aficionado sin formación musical específica buscará en su audición respuestas afectivas. Para ejemplificarlo Meyer recurre a la respuesta ante la resolución obligada de un acorde: un oyente competente en la materia musical esperará de forma consciente la resolución del acorde de séptima de dominante, mientras que un aficionado sentirá su demora, una expectativa de resolución, como afecto (Meyer, 2005 [1956]: 58-59).

Meyer afirma que la comunicación se establece cuando el mensaje tiene el mismo significado para el emisor y para el receptor. Por este motivo, para que la comunicación resulte efectiva, el compositor debe «adoptar la actitud del otro», la del público. En consecuencia, el compositor crea su obra teniendo en cuenta al oyente que la escuchará, quien, a su vez, asumirá el rol que el compositor ideó para él. Esta reflexión es afín a la figura teorizada por Umberto Eco del «lector modelo» como estrategia textual en la interpretación de la obra literaria (Eco, 1993 [1979]: 73-95).

Por último, es destacable el hecho de que para Meyer «este análisis de la comunicación pone el énfasis en la absoluta necesidad de un universo discursivo común en el arte, ya que, sin un conjunto de gestos comunes al grupo social, y sin respuestas habituales comunes a dichos gestos, no sería posible ningún tipo de comunicación. La comunicación presupone, surge y depende del universo discursivo que en la estética de la música recibe el nombre de estilo» (Meyer, 2005 [1956]: 60).

En este sentido, una perspectiva interesante es la que ofrece, desde la musicología española, la profesora Celsa Alonso al afirmar que la música, como texto, práctica y discurso cultural, carece de significados denotativos concretos, pero tiene un gran poder connotativo, siendo capaz de articular identidades y desatar emociones (Alonso, 2010).

El estudio de la música en el cine desde la metodología semiológica trata la música como un sistema de comunicación no-lingüística que, sin embargo, cumple los requisitos de comunicación de un lenguaje. Este enfoque, proveniente de la literatura, y más delante de los estudios del cine, ha sido la más empleada.

Cuando los estudios sobre el cine y el audiovisual incorporan la perspectiva de la musicología, lo hacen mediante la metodología semiótica. El precedente más relevante fue el trabajo de la musicóloga Zofia Lissa (1965) en los años sesenta. En su obra, la musicóloga

polaca presentó un método estructuralista de las funciones que cumple la música en el cine que se aproxima al estudio de los significados musicales.

En Francia, donde proliferaron los estudios de semiótica, tuvieron lugar los primeros intentos de aplicar la semiología al estudio de la música en el cine. En este sentido, nos centraremos en los trabajos de dos autores: Christian Metz y Roland Barthes.

En su obra *Langage et cinéma*, Metz (1971), influido por Roland Barthes, define varios términos relevantes como texto, mensaje, código y sistema singular, y profundiza en el estudio de la connotación y la denotación. Estos dos tipos de significación ya habían sido definidos por Barthes en *Elementos de semiología* (1971[1967]), quien denominaba denotación a la relación entre un significante y un significado, y connotación cuando la denotación pasa a ser el significante de la connotación, atendiendo a condicionamientos culturales. En este sentido, Metz distingue cuatro términos principales para el análisis de una película: el *significado de la connotación*, que se produce cuando la música hace referencia a un género cinematográfico concreto o procura alusiones de tipo simbólico; el *significante de la connotación*, el lenguaje musical utilizado, los recursos u ordenaciones de los elementos musicales, su estilo; el *significado de la denotación*, que es la música que se escucha; y el *significante de la denotación*, que es la técnica de reproducción empleada para el sonido (Metz, 2002: 120).

Por último, debemos señalar que para Metz la significación cinematográfica no es azarosa o fortuita. En el primer estadio, en el de la denotación, existe lo que Metz denomina la «analogía», visual o auditiva tanto en imagen como en sonido, afirmando que existe una similitud entre la percepción y lo que simbolizan. En la connotación, sin embargo, la analogía es simbólica (Metz, 2002: 132-133), y en parte arbitraria, solo en parte porque la denotación no lo es (Metz, 2002: 133). La denotación y connotación son conceptos que han sido aplicados con frecuencia al análisis de la música cinematográfica.

El segundo autor, Roland Barthes, es una de las figuras imprescindibles de la semiología. El pensador francés toma el enfoque semiótico como punto de partida para escribir su extensa obra. Su pensamiento no solo aborda el estudio de la música en el cine, sino que también reflexiona sobre muy diversos ámbitos de la cultura y la sociedad, lo que le lleva a ir más allá de la simple aplicación del método semiótico.

El pensamiento de Barthes se desarrolla en paralelo a la evolución de la metodología semiótica que, desde sus planteamientos iniciales, conduciría al posestructuralismo, en el que ya se evidencia que el significado no es fijo sino un proceso. En sus trabajos iniciales, Barthes utilizó el concepto de la «denotación», noción que cuestionaría en sus reflexiones posteriores, llegando a reconocer la ausencia de significados absolutos en el texto, y que sobre los textos se

pueden realizar diversas lecturas. Además, Barthes no solo aborda el estudio de los significados de la música, también realiza una aproximación a su recepción como proceso que depende del contexto cultural y se preocupa por las diferentes formas de escucha.

Los estudios de Roland Barthes sobre la música dieron lugar a recopilaciones como *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Barthes, 1986 [1982]) en la que se incluye su escrito *Música práctica* (1970). En este último Barthes distingue dos tipos de músicas: la que se escucha y la que se toca. En la música que se toca el sentido auditivo solo participa en parte, puesto que es el cuerpo el que escucha. Esta clase de música ha desaparecido salvo en el repertorio de la canción de los jóvenes. Por el contrario, prevalece la música pasiva:

La música que uno toca pone de manifiesto una actividad poco auditiva, manual sobre todo (de manera que en cierto modo más sensual); es la música que tocamos, solos o con amigos, sin más auditorio que los propios participantes (es decir, lejos de todo teatro, de toda tentación histórica); es una música muscular; el sentido auditivo no participa sino parte: un poco como si fuera el cuerpo -no el «alma»- el que oyera [...]. Esta clase de música ha desaparecido [...]. En occidente, para encontrar música práctica hay que dirigirse a otro público, otro repertorio, otro instrumento (los jóvenes, la canción, la guitarra). Al mismo tiempo, la música pasiva, receptiva, la música sonora se ha convertido en la música (la de concierto, el festival, el disco, la radio): ya no se toca; la actividad musical ya no es manual, muscular, modeladora, sino que sólo líquida, efusiva, «lubrificante», en palabras de Balzac (Barthes, 1986 [1982]: 258).

Según Barthes, esta imagen romántica imposibilita la ejecución «amateur» porque anula la concepción de la música práctica anterior, imponiendo la necesidad de un intérprete virtuoso donde antes había un aficionado. En este sentido, Barthes entiende la práctica de la música de las clases privilegiadas como pasatiempo: primero, de la aristocracia; luego, con la desaparición de ésta, de la burguesía. Según el pensador francés, la separación radical entre intérpretes activos y auditores pasivos que vivimos hoy en día es un síntoma de la sustitución de la burguesía por la pequeña burguesía, que no es sino su forma decadente, y el advenimiento de la cultura de masas, para la que todo es espectáculo en el sentido de mero consumo pasivo (Pérez Villalón, 1999: 27).

La oposición entre artista profesional y aficionado se habría consumado ya en el romanticismo, cuando adquirió importancia la figura del «virtuoso». Recordemos que es la época de la popularidad de Paganini, el pianismo de Chopin y Liszt, y en la que Schumann, decidido a convertirse en un virtuoso, se causó un daño irreversible en una mano intentando lograr mayor destreza. Este es el inicio de un proceso que culmina en la especialización y el gran dominio técnico de los instrumentistas de nuestros días (Pérez Villalón, 1999: 27).

Para el pensador francés, Beethoven es la figura paradigmática que representa esta

ruptura. El compositor alemán se presenta como el primer músico liberado de las ataduras de la música desde la construcción de un mito en torno a su persona y su música. Su música marca un hito muy significativo en la historia de la desaparición gradual del «amateur», quien no puede dominarla, no tanto por sus dificultades técnicas como por el descaecimiento del código de la música práctica anterior, en el que la imagen que guiaba al ejecutante era la del canto. En Beethoven, en cambio, afirma Barthes, la música tiene un marcado carácter orquestal (incluso si nos referimos a uno de sus conciertos para piano), escapando al fetichismo de un solo elemento. Su música no puede ser escuchada ya en términos de pura sensibilidad, «ni según un orden inteligible del desarrollo (retórico o temático), sino que en términos de lo inteligible como sensible» (Pérez Villalón, 1999: 28). En este sentido «la música de Beethoven destruye, disgregándolo, el cuerpo del intérprete» (Pérez Villalón, 1999: 28).

Esto se debe a que en su música hay algo más allá de la audición que se sitúa entre lo abstracto y lo sensible, y que podemos relacionar con un nuevo tipo de escucha. Barthes lo explica en los siguientes términos:

La sordera de Beethoven designa la carencia en la que toda significación se aloja: sugiere una música, no abstracta ni interior, sino, por decirlo así, dotada de una inteligibilidad sensible, de lo inteligente como sensible. Esta categoría es revolucionaria en sentido propio [...]; sin ella no se podrían aceptar ni el texto moderno ni la música contemporánea (Barthes, 1986 [1982]: 260).

En cambio, para Barthes, en el extremo opuesto a Beethoven se encuentra Schumann, un músico de importancia menor si solo se lo escucha o analiza, pero enorme al ser tocado, y su música sí puede ser interpretada por un «amateur»:

[...] la música de Schumann llega mucho más lejos que a los oídos; llega al cuerpo, a los músculos, a golpes de ritmo, y hasta las vísceras, gracias a la voluptuosidad de su *melos* [*sic*]: podría decirse que, cada vez, el fragmento ha sido escrito para una persona, la que lo está tocando: el auténtico pianista de Schumann soy yo (Barthes, 1986 [1982]: 288).

Para Barthes, la importancia del intérprete «amateur» estriba en que no se preocupa de la imagen que dará de sí a los demás. Su situación «no conlleva imaginario, ni narcisismo». Por el contrario, la preocupación del virtuoso anula todo el placer derivado de la práctica artística. En este sentido, «una sociedad desalienada por completo sería aquella en la cual nadie se preocupa ya de su imagen social» (Pérez Villalón, 1999: 29). Por este motivo, Barthes propone retornar a la práctica burguesa de la música como afición, como se dio en un momento histórico anterior (Pérez Villalón, 1999: 29).

En paralelo a sus reflexiones en torno a la formación del lenguaje y sus significantes y significados, Barthes aplica su pensamiento semiótico a la escucha, prestando especial atención a los procesos de comprensión que tienen lugar a través del sentido del oído. En su artículo «El acto de escuchar» (1986 [1982]: 243-356), Barthes establece tres tipos de escucha afines a las tipologías del precursor de la música concreta Pierre Schaeffer y su aplicación al ámbito de los sonoro en el cine de su discípulo Michel Chion. De una manera análoga, Barthes mantiene que «oír es un fenómeno fisiológico; *escuchar* una acción psicológica» (Barthes, 1986 [1982]: 243), y de ahí extrae un primer tipo de escucha, casi animal, orientada hacia «índices», una escucha-alerta que serviría para hacer una evaluación de la situación espacio-temporal a modo de reconocimiento del territorio, que es el espacio de la seguridad, por lo que esta primera escucha, que es la atención hacia todo lo que pudiera cambiarlo, es entendida como el reconocimiento de una amenaza. En relación a este tipo escucha y el sonido en el cine Barthes afirma:

Todavía quedan huellas de esta doble función, defensiva y predatoria, en la escucha civilizada: muchas son las películas de terror, cuyo resorte está en la escucha de lo extraño, en la enloquecida espera del ruido irregular que llega y trastorna la comodidad sonora, la seguridad de la casa: en este estadio, la escucha tiene por compañero esencial a lo insólito, es decir, el peligro o lo foráneo; y a la inversa, cuando la escucha está dirigida al apaciguamiento del fantasma, fácilmente sufre alucinaciones: creemos oír realmente lo que nos produciría placer oír como promesa del placer (Barthes 1986 [1982]: 245).

Las reflexiones de Barthes respecto a la escucha entroncan con la tradición francesa y la influencia de la música concreta que fue aplicada al estudio del sonido en el cine por Michael Chion. Los dos autores franceses coinciden en señalar la importancia de las percepciones inconscientes del sonido y la integración psicológica de los sonidos que no aparecen en la diégesis, pero que, a través de las imágenes, se integran en el proceso de reconocimiento del espacio diegético.

La segunda escucha es un «desciframiento» de los signos sonoros a través de ciertos códigos. De una manera análoga «escuchamos como leemos» (Barthes 1986 [1982]: 245). Es la escucha del sentido lo que muestra lo secreto: «lo escuchado no es lo *posible* [...], es lo *secreto*: lo que sumergido en la realidad, no puede advenir a la conciencia humana sino a través de un código, código que es, a la vez, cifrador y descifrador de esa realidad» (Barthes 1986 [1982]: 247). Esta segunda manera de escuchar es, a la vez, religiosa y descifradora, ya que muestra lo sagrado y lo secreto. En palabras de Barthes «escuchar para descifrar científicamente: la historia, la sociedad, el cuerpo, aún hoy, es, aunque bajo coartadas laicas, una actitud religiosa» (Barthes 1986 [1982]: 247). Al mismo tiempo, la escucha se convierte en un acto de habla,

porque el silencio necesario para la escucha se convierte en un requerimiento del que escucha, un «escúchame», en la terminología de Jakobson, una expresión fática, un operador de la comunicación individual. Como afirma Barthes «esta segunda manera metamorfosea al hombre en sujeto dual: la interpelación conduce a una interlocución en la que el silencio del que escucha es tan activo como las palabras del que habla» (Barthes 1986 [1982]: 249).

Por último, el tercer tipo de escucha se interesa por el emisor y es análoga a la escucha terapéutica del psicoanalista. En palabras de Barthes «el inconsciente, estructurado como lenguaje, es el objeto de un acto de escuchar que es a la vez particular y ejemplar: el del psicoanalista» (Barthes 1986 [1982]: 249). En este sentido, para captar una significancia general entra en juego el inconsciente: «el modo de escuchar psicoanalítico se ejerce de inconsciente a inconsciente, del inconsciente que habla al que se supone que está oyendo» (Barthes 1986 [1982]: 250). Barthes alude al modo de escuchar psicoanalítico porque tiene como finalidad reconocer el deseo del otro. Este modo de escucha «se escapa del peligro inseparable de toda atención voluntaria, el de querer elegir entre los materiales proporcionados» (Barthes 1986 [1982]: 250).

Algo parecido ocurre con la escucha de la voz, porque es el espacio en que una lengua se encuentra con la voz y deja oír su textura, de manera que la escucha se sitúa entre el cuerpo y el discurso. En este sentido, Barthes afirma: «la voz que canta, ese precisísimo [*sic.*] espacio en que una lengua se encuentra con una voz y deja oír, a quien sepa escuchar, lo que podríamos llamar su “textura”» (Barthes 1986 [1982]: 252). Barthes, citando a Lacan, señala la diferencia entre el acto de oír la cadena verbal y la escucha de la voz en cuanto a capacidad musical (Barthes 1986 [1982]: 252). Por tanto «la voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en ese espacio intermedio es donde se va a efectuar el movimiento de vaivén del acto de escuchar» (Barthes 1986 [1982]: 252).

Barthes señala también que en la escucha existe una relación sinestésica entre lo visual y lo auditivo, que se ejemplifica en el mundo de los sueños. En este sentido, Barthes afirma que «nunca en los sueños se echa mano del oído. El sueño es un fenómeno estrictamente visual y lo que se dirige al oído se percibe precisamente por la vista: se trata, por decirlo así, de imágenes acústicas» (Barthes 1986 [1982]: 254).

La manera «moderna» de escucha es libre, activa e incluye no solo lo intencional, sino también lo inconsciente, con capacidad de barrer los espacios desconocidos, lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de polisemia, de sobre determinación; «hoy en día lo que se le pide con más interés es que “deje surgir”» (Barthes 1986 [1982]: 255). En esta nueva escucha se resalta la importancia de la significancia, que no

consiste en descifrar lo codificado, sino en prestar atención a los significantes. A este respecto Barthes reflexiona escribiendo:

[...] lo que se escucha por doquier (principalmente en el terreno del arte, cuya función a menudo utopista), no es la llegada de un significado, objeto de reconocimiento o desciframiento, sino la misma dispersión, el espejo de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin cesar produce significantes nuevos, sin retener jamás el sentido: este fenómeno se llama significancia (que es distinta de la significación): «escuchando» un fragmento de música clásica, el oyente se encuentra empujado a «descifrar» el fragmento, es decir, a reconocer en él (gracias a su cultura, su dedicación, su sensibilidad) la construcción, tan completamente codificada (predeterminada) como la de un palacio de la misma época [...] (Barthes 1986 [1982]: 256).

El ejemplo de esta nueva escucha lo encuentra Barthes en la música contemporánea, en concreto, en el tipo de escucha que provoca la obra de John Cage:

Pero al «escuchar» una composición [...] de Cage, estoy escuchando un sonido tras otro, no extensión sintagmática, sino en una significancia en bruto y como vertical: al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga al sujeto a renunciar a su «intimidad» (Barthes 1986 [1982]: 256).

Uno de los escritos de Barthes que ha gozado de mayor popularidad en lo que al estudio de la música se refiere es «El “grano” de la voz» (1972). En este texto Barthes evidencia las dificultades del acercamiento semiótico a la música a través de la lengua, porque, aunque en palabras de Benveniste, «la lengua es el único sistema semiótico capaz de interpretar otro sistema semiótico», la lengua presenta dificultades para interpretar la música (Barthes 1986 [1982]: 262). Para interpretar la música es habitual emplear el adjetivo que, para Barthes, es la categoría lingüística más pobre. En este sentido, al hablar sobre música se toma frecuentemente su forma más fácil y trivial: el epíteto. Su empleo levanta una barrera con la que lo imaginario del individuo se trata de proteger de la pérdida en el sentido que le otorga la tradición griega de la música entendida como placer. En este sentido, a la música se le adjudica un *ethos*, un modo determinado de significación (rudo, austero, altivo, viril, grave, majestuoso, belicoso, doliente, etc.), y al mismo tiempo frena lo imaginario presente en la música «cuya función es consolidar, constituir al individuo que la escucha» (Barthes 1986 [1982]: 263). Por este motivo, para evitar estar condenados al adjetivo «más que intentar cambiar directamente el lenguaje que habla de la música, más valdría cambiar el propio objeto musical, tal como se ofrece a la palabra: modificar su nivel de percepción o intelección: desplazar la zona de contacto entre la música y el lenguaje» (Barthes 1986 [1982]: 263).

INTRODUCCIÓN

Para Barthes el «grano» es el significante en el que la voz existe como lengua y como música. Para explicar este concepto el pensador francés utiliza, aplicado a la escucha de las interpretaciones de dos cantantes de *lieder* (Charles Panzéra y Dietrich Fisher-Diskau), la oposición entre «feno-texto» y «geno-texto» de Julia Kristeva. Así, el «feno-canto» sería «todo lo que en la ejecución está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión [...] lo que forma el tejido de los valores culturales [...] lo que se articula directamente sobre las coartadas ideológicas de un época» (Barthes 1986 [1982]: 265), mientras, el «geno-canto» hace referencia a la «voluptuosidad de los sonidos significantes, de sus letras», se trata en una palabra, de «la *dicción* de la lengua» (Barthes 1986 [1982]: 265). Por tanto, a través del «grano» deja de ser necesario el uso del adjetivo y se huye de la tentación del *ethos*. En este sentido, el «grano» de la voz expresa individualidad, no personalidad, y empuja directamente a lo simbólico. En definitiva, no es solamente el timbre sino toda una materialidad, que se puede resumir en la significancia (Barthes 1986 [1982]: 264-265), es «el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta» (Barthes 1986 [1982]: 270). Por último, en cuanto al «grano» en la música instrumental, Barthes sostiene que «aparte de la voz, en la música instrumental persiste el “grano” o su carencia: pues, aunque ya no hay lengua que permita extender la significancia a su máxima amplitud, sí está al menos el cuerpo del artista imponiéndome de nuevo una evaluación» (Barthes 1986 [1982]: 270).

Las reflexiones de Barthes acerca de la dificultad de hablar de la música continúan en «La música, la voz, la lengua» (1977), donde se posiciona en contra del «comentario», refiriéndose a él como «plancha ideológica». Por el contrario, la música nos fuerza a la evaluación (Barthes 1986 [1982]: 273). Por este motivo, la mayor dificultad que se nos presenta es que la música pertenece al orden de la diferencia, concretamente, la voz es el espacio privilegiado de ésta, un espacio que se escapa a toda ciencia. Siguiendo con la preocupación que muestra en «El “grano” de la voz», Barthes se lamenta de la pérdida de valor de la lengua francesa por parte de las generaciones de jóvenes: «está naciendo una nueva lengua francesa, no exactamente bajo el influjo de las clases populares, sino bajo el influjo de una clase basada en la edad [...], los jóvenes; aparte de nuestra lengua existe un habla de los jóvenes, un habla cuya expresión musical es el Pop» (Barthes 1986 [1982]: 273). Por último, en un sentido análogo, refiriéndose a la interpretación de Panzéra, reprocha la «articulación» (que mal entiende la lengua como teatro, como una puesta en escena un poco *kitsch* del sentido) mostrándose a favor de la «pronunciación» en la que es la música la que se acerca a la lengua y halla lo que ésta tiene de musical, de amoroso. Como tanto gusta a Barthes, Panzéra canta la melodía culta como si fuera una canción popular, pues antes se cantaba «a voz en grito» para

«que se oyera bien la historia», porque «sólo la voz y lo que dice; eso es lo que pretende la canción popular» (Barthes 1986 [1982]: 277).

Próxima a la tipología y a las reflexiones que realizaron los autores franceses se encuentra la clasificación en diferentes tipos de escucha que establece Ramón Pelinski. Este etnomusicólogo describe, de una manera similar, tres modos de escucha que tienen lugar en el oyente a la hora de percibir los sonidos del entorno: la «escucha natural», la «escucha reducida» y la «escucha privilegiada» (Pelinski, 2007). Se trata de modos de escuchar en los que se ponen en juego, respectivamente, diferentes grados de consciencia en el oyente en un intento de convertir los sonidos que nos rodean en músicas virtuales o experiencias existenciales.

Para Pelinski, existe una continuidad entre ruido y sonido musical que se refleja en el fluir constante de la percepción auditiva que, desde el punto de vista vivencial, no se da en compartimentos estancos. La tipología de la escucha que propone no es más que una simple herramienta conceptual, puesto que pone cierto orden en la comprensión de la percepción auditiva, cuyo flujo en la vida cotidiana desborda toda tipología.

Para abordar las diferentes maneras en que el espectador percibe e interpreta los paisajes sonoros que pueblan las películas postmodernas recurriremos a las reflexiones que sobre la escucha propone Ramón Pelinski. Para este autor el giro transcendental hacia el paisaje sonoro abre la posibilidad de crear músicas virtuales propias construidas a voluntad con los sonidos que el azar de la vida cotidiana nos ofrece a través de un acto perceptivo consciente. La vida cotidiana tiene una banda sonora. Si no la escuchamos, es porque ya estamos acostumbrados a oírla. Entre el silencio y lo que nuestra cultura ha considerado convencionalmente como «música», hay una multitud de sonidos del entorno cotidiano. Todos esos sonidos poseen una inagotable paleta de matices, timbres, texturas, articulaciones, colores, intensidades, duraciones, alturas y significados. En las películas postmodernas se nos muestra una amplia paleta sonora: los recogidos en el propio rodaje, el *art folie*, los creados mediante *samplers* y síntesis electrónica, los efectos sobre el audio aplicados en la producción y postproducción, lo que convencionalmente se considera «música», etc. Éstos dotan de un amplio abanico de significados a los discursos fílmicos.

En el formato del cine no se da la existencia de un entorno sonoro cotidiano en el sentido de natural al que se refiere Pelinski, y si lo hay no deja de ser la representación de éste, pues ha pasado por el filtro de la tecnología de grabación, manipulado por técnicos de sonido o ha sido producido como simulación de sonidos naturales. No obstante, aun como representación, la paleta de sonidos que muestran los filmes postmodernos es muy amplia, creándose en cada película un verdadero paisaje sonoro, más o menos cambiante. Así, los sonidos registrados en el rodaje y los creados mediante diferentes procedimientos, deben ser

tenidos en cuenta. En este sentido, debemos llevar a cabo una escucha privilegiada, evocadora y sinestésica, que permita reconocer e interpretar los significados que encierran los paisajes audiovisuales de los filmes postmodernos. Por ello, aunque parezca paradójico, en primer lugar, debemos dejarnos llevar por una escucha reducida o desatenta, que nos permita adentrarnos en el mundo de sutilezas sonoras presentes en estos paisajes sonoros, tras la que, por un acto intencional, una escucha privilegiada nos permitirá dotarlos de significado.

En el mismo sentido, podemos afirmar que los paisajes audiovisuales de los filmes postmodernos provocan en el espectador la evocación sinestésica en forma de recuerdos corpóreos. Estas evocaciones ponen en juego toda una serie de sensaciones revividas: visuales, olfativas y táctiles vivenciadas de nuevo como experiencia estética. Estas formas de percepción responden, en última instancia, a un rasgo destacado del mundo contemporáneo: su tendencia a la estetización de las que hablan Jameson, Baudrillard, Lipovetsky y otros.

En el marco teórico actual, es aceptado de manera generalizada que la música, en este caso la música cinematográfica, tanto creada originalmente para este medio, como seleccionada para él como música preexistente en otros medios o espacios «performativos», es una práctica cultural que transmite significados. Lo que resulta menos obvio es la forma en que esta transmisión de significaciones se lleva a cabo, así como la manera en que los iconos visuales y sonoros, cargados de significación, son decodificados por la audiencia; es decir, cómo y qué se transmite través de la música cinematográfica. A esta cuestión se ha prestado especial atención desde los estudios académicos de diversas disciplinas. Concretamente desde el ámbito de la musicología, el estudio más paradigmático es el que Anahid Kassabian ofrece en *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music* (Kassabian, 2001). En esta obra, al mismo tiempo que se revisan planteamientos anteriores, Kassabian se centra en las audiencias y en la recepción, ya que su metodología parte de la idea de que la música condiciona la recepción, los procesos de identificación de los espectadores y el diálogo que se establece entre el texto fílmico y los espectadores. Kassabian analiza cómo tiene lugar la construcción de identidades por medio de los significados integrados en la música en el seno de un determinado contexto cultural.

Esta autora focaliza su mirada hacia las películas contemporáneas, en primer lugar, para superar el privilegio que los filmes de la primera mitad del siglo XX, sobre todo las producciones del Hollywood clásico, habían tenido hasta el momento en los estudios de autores como Gorbman, Flinn, Kalinak y Brown. Por otro lado, justifica la importancia del estudio de las bandas sonoras de los filmes de los años ochenta y noventa por la variedad y la diversidad de

sus músicas que son, a su vez, reflejo de los profundos cambios experimentados por la sociedad: las conquistas sociales de las mujeres y un mayor multiculturalismo.

Kassabian desvela algunos cambios en las nuevas formas de hacer cine respecto a las estructuras narrativas clásicas. En el cine clásico la música se asentaba en los principios de sutura e inaudibilidad y estaba subordinada a una estructura lineal y a las leyes de la narrativa. Por el contrario, en el cine contemporáneo el elemento narrativo se sitúa en equilibrio con la experiencia estética filmica. Por este motivo, la experimentación del sonido y la visión se colocan en el centro de la construcción cinematográfica. Según Kassabian (2001: 5) el estudio de la música de cine contemporáneo «proporciona una ocasión para indagar en nuevos materiales musicales, prácticas compositivas, paisajes narrativos, procesos psicológicos y contextos sociales».

Kassabian trata de aportar herramientas que sirvan para desvelar las relaciones establecidas entre música y espectador (Kassabian, 2001: 5). Para ello, considera que en el acercamiento al estudio de la música de cine resultan imprescindibles tres aproximaciones fundamentales: en primer lugar, deben tenerse en cuenta las relaciones entre el espectador y la música cinematográfica; en segundo lugar, los condicionamientos que afectan a los espectadores en su relación con otras músicas; y finalmente, las relaciones políticas y sociales que establecen con la vida contemporánea.

En lo que denomina «producción de significados» y «proceso de identificación» (Kassabian, 2001: 9), esta autora sugiere que la música de cine introduce al espectador en un proceso de producción y reproducción de significados e ideologías (Kassabian, 2001: 2). En su teoría redefine los procesos de identificación, denominando «identificaciones asimilantes» (*assimilating identifications*) a las que se producen en la banda sonora musical compuesta expreso para la película. Estas bandas sonoras intentan mantener un rígido control sobre los procesos de identificación, aunque se trate de identificaciones poco probables (Kassabian, 2001: 2). Por otro lado, las bandas sonoras formadas por la compilación de canciones preexistentes dan lugar a «identificaciones de filiación» (*affiliating identifications*); es decir, asociaciones que vinculan el filme con ámbitos externos que le proporcionan gran movilidad (2001: 3). Kassabian afirma en este sentido: «Si las identificaciones de asimilación intentan estrechar el campo psíquico, las identificaciones de filiación lo abren» (Kassabian, 2001: 3). Es habitual que las bandas sonoras combinen los dos tipos de identificación (Kassabian, 2001: 7).

Kassabian afirma que para comprender cómo funciona la música cinematográfica es imprescindible relacionarla con la ideología, puesto que la música como discurso es fundamental en la formación de identidades de género, sexualidad, clase, etnia, etc. Por lo tanto, contra la idea de música no referencial, la música de cine siempre ha dependido de

significados comunicativos. En este sentido, para Kassabian la música del Hollywood clásico constituye un sistema comunicativo comprensible por un gran número de espectadores constituyéndose en una «lingua franca» entre las músicas occidentales (Kassabian, 2001: 7-8). Los oyentes son capaces de evocar los significados asociados a esa música, más cercanos a las emociones que a ideas concretas. Autores como Frith, Kalinak, Tagg y Clarida (los tres últimos en base investigaciones empíricas realizadas a través de encuestas al público) vienen a demostrar que la música de cine constituye un sistema estable de significados (Kassabian, 2001: 18-19). Este hecho demostraría la existencia de un alto grado de correspondencia entre las respuestas obtenidas por los distintos espectadores que a su vez vendría determinada por la intención de los productores de los audiovisuales.

Contrariamente para Kassabian los significados se encuentran en continua transitoriedad, no son unidireccionales y pueden adquirirse respuestas disímiles. Para esta autora, el reconocimiento de los significados tiene lugar a través de la competencia (*competence*); es decir, la capacidad adquirida por los miembros de una cultura para acceder a los diferentes niveles de codificación y decodificación.

The skill that generates consistency in encodings and decodings of film music is “competence”. Clearly, competence in this sense can only function for speakers (and listeners) of the same language (or musical genre), and the consistency will vary according to fluency (extent of experience in the genre), personal history, etc. Competence is a culturally acquired skill possessed to varying degrees in varying genres by all hearing people in a given culture (Kassabian, 2001: 20).

Por otro lado, la competencia para descifrar una partitura (*literacy*) está relacionada con las prácticas de escucha que se han ido institucionalizado como «culturalmente superiores» desde finales del siglo XIX. Kassabian cita a Stockfelt para afirmar que este tipo de escucha, vinculada a una comprensión superior, ha distanciado las prácticas analíticas de la escucha cotidiana (Kassabian, 2001: 22). Para Kassabian, puesto que la mayor parte de los miembros de la cultura occidental tienen competencia en la música de cine se hace necesario un replanteamiento de las prácticas analíticas que nos permita introducir la competencia en el análisis.

Para esta autora la música tiene una carga ideológica, y coincide con Theo van Leeuwen al afirmar que, por medio de la música, accedemos a «significados no-emocionales de forma emocional» (Kassabian, 2001: 28) de manera que todo lo ideológico tiene una implicación personal. Igualmente, Kassabian establece un paralelismo entre la organización social y la

organización de la música cinematográfica, que es influida y a su vez participa en la construcción social.

En este sentido, un ejemplo paradigmático es la determinación de género implícita en la música del cine contemporáneo de Hollywood. Tradicionalmente, las producciones cinematográficas hollywoodienses privilegiaron lo narrativo, y por lo tanto la acción, que se vincula con la masculinidad. En estos filmes, los personajes masculinos están asociados a la cultura: producción, arte, arquitectura, derecho, orden social, tecnología, medicina moderna, etc. En cambio, los personajes femeninos se construyeron, desde ideologías heterosexistas y patriarcales, representando la naturaleza y lo íntimo. Por consiguiente, los temas musicales que escuchamos mientras aparece un personaje femenino están unidos a la categoría del romance (Kassabian, 2001: 31; 35). Kassabian, siguiendo la línea de pensamiento de Gorbman, señala cómo la representación de la mujer en los filmes se encuentra marcada por la música, distinguiendo la figura de la heroína de Hollywood de otros personajes femeninos (2001: 35). Para abordar el debate de género Kassabian parte de la teoría psicoanalítica del cine y los estudios de música popular que reflexionan a cerca de las formas de representación de la mujer para lo que utiliza los conceptos de *desire* y *agency* (deseo y competencia) (Kassabian, 2001: 85-89).

Kassabian estudia las relaciones de la música con otros elementos fílmicos. Por un lado, la música de un filme se relaciona con otras músicas (tanto con las que aparecen en la misma película como con las que están fuera de ella). Por otro lado, la música se relaciona también con la narrativa, con la acción fílmica y con otros elementos de la película como la imagen, los diálogos y los efectos.

La autora se opone a la tradicional dicotomía entre música diegética y no diegética (Kassabian, 2001: 42-49), puesto que dicha distinción considera que la película construye su mundo narrativo como si existiera la diégesis antes que la música. Por el contrario, para Kassabian la música ayuda a construir las relaciones espaciales. La contraposición diegética–no diegética no es suficientemente para describir cómo funciona la música en una película al limitar la clasificación a un *in* y un *out*, un dentro y fuera de ella. Por este motivo, Kassabian propone una tercera categoría intermedia: *in-between* (Kassabian, 2001: 47). Siguiendo a Earle Hagen, establece las categorías de *source music* (música diegética), *pure scoring* o *dramatic scoring* (música no diegética) y *source scoring* (música entre la diegética y la no diegética que permite establecer relaciones con el mundo de narración y que resulta útil para conectar personajes o hechos alejados en el tiempo o en el espacio) (Kassabian, 2001: 43-49).

La nueva terminología empleada por Kassabian es amplia y plantea otros conceptos nuevos como *quotation* (cita) para referirse a la inclusión de una canción o texto musical; *alusion*

(alusión) cuando se evoca otra narrativa preexistente; *one-time music* para referirse a un tema musical que no se ha escuchado antes en la película; *theme song* cuando el tema se ha escuchado con anterioridad y es familiar para el público; *mood music* cuando la música corresponde con el clima emocional; *identifying music* para aludir a un hecho concreto, situación o personaje; *comentary music* si la música produce un efecto de distanciamiento; etc. Kassabian establece también modelos para representar la relación entre distintos elementos identitarios y parámetros textuales de la película basándose en la noción de asimilación. Por ejemplo, en la «banda sonora abierta» (*opening score*) es donde encuentra más posibilidades de identificación, porque pone en juego identificaciones que relacionan y reúnen muy diversas connotaciones externas (Kassabian, 2001: 117-139).

En síntesis, para esta autora la música cinematográfica contemporánea puede entenderse como un código semiótico. Sus aportaciones más relevantes ponen de manifiesto la necesidad de integrar los procesos de identificación en el análisis, y muestra cómo las diferentes bandas sonoras condicionan los diferentes procesos de identificación, elementos todos ellos que tomaremos en nuestro trabajo. Hemos seleccionado esta perspectiva semiótica para su aplicación en el estudio que aquí presentamos por considerarla la más adecuada para el estudio de la música en el cine. Opinamos, como Kassabian, que «todo esfuerzo etimológico es necesariamente especulativo» (Kassabian, 2001: 27), es decir, que no existe un «diccionario de *musemas*» porque todos ellos tienen significados en tránsito, no son estables y cada pieza musical se toma como una pieza nueva. Simultáneamente, los códigos de la música de cine pueden resultar muy intrincados si las ideologías contenidas en la música se encuentran entrelazadas.

1.6. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LOS ESTUDIOS SOBRE MÚSICA CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA

El estudio de la música, y del sonido en general, en el audiovisual y particularmente en el medio cinematográfico, ha experimentado un notable crecimiento en los últimos años. Se ha convertido en una disciplina en auge, de interés manifiesto para la musicología, pero también para los estudios de cinematografía, de la comunicación audiovisual, la sociología, los estudios culturales (*Cultural Studies*) y los estudios del sonido (*Sound Studies*).

Con la llegada de los años noventa del siglo pasado, y de un modo paulatino hasta nuestros días, los grandes espacios faltos de investigación que presentaba el campo de estudio de la música cinematográfica española se han visto reducidos de un modo muy significativo.

Siguiendo el camino de los cambios culturales que en los últimos treinta años ha experimentado nuestro país, las disciplinas científicas, y entre ellas la musicología, han ido adecuándose a los nuevos tiempos, resultando evidente que nos encontramos en un momento maduro de los estudios del medio audiovisual en general y del estudio de la música en el contexto cinematográfico en particular.

La creciente atención que suscita la presencia de la música en el medio audiovisual, tanto en el ámbito académico como en la sociedad en general, responde a varias causas. La primera de ellas va pareja a la creciente proliferación de pantallas que en el entorno cotidiano contemporáneo se viene produciendo en las últimas décadas, fenómeno que ha conducido a un incremento exponencial de la escucha integrada en los productos audiovisuales. Esta proliferación de las pantallas es tal en la sociedad actual que algunos investigadores han acuñado los términos «pantallización» y «pantallología» para referirse a este fenómeno y estudiarlo (Huhtamo, 2004; Lipovetsky y Serroy, 2009; Block de Behar, 2009; Gubern, 2010; Cardoso y Lima, 2013; Márquez, 2015, 2019). Como veremos, la «pantallización» implica necesariamente un cambio en los hábitos de escucha, un acto que tiene lugar cada vez más acompañada de la visión en un entorno audiovisual. Éste es uno de los motivos por los que en los últimos años los estudios académicos han enfocado su mirada en este tipo de producciones audiovisuales.

El segundo motivo tiene que ver con la importancia que las universidades y otras instituciones comprometidas con la investigación han ido otorgando a este tipo de estudios. Desde hace tres décadas, este ámbito académico ha posibilitado que los investigadores hayan logrado ofrecer estudios que manifiestan el suficiente rigor científico en este campo. Podemos afirmar que los estudios sobre música de cine en nuestro país han pasado de un estadio embrionario a uno de consolidación; se han establecido como una materia arraigada con enfoques muy diversos y específicos. Después de un periodo en el que se ha ido completando la tarea primaria y necesaria de reconstruir el patrimonio musical hispano, la musicología española ha comenzado a enfocar sus investigaciones en otros objetos de estudio, entre los que destacan, por su número y rigor científico, los estudios que se han realizado en fechas recientes sobre lo sonoro en el medio audiovisual.

Como es sabido, el abordaje de la música como objeto de estudio necesita de un acercamiento que conjugue los conocimientos de múltiples disciplinas de una manera integradora. Por su naturaleza dual, el estudio del audiovisual requiere de un enfoque, si cabe, más interdisciplinar. Este enfoque, ya planteado desde un principio a nivel teórico, se ha ido articulando en la práctica investigadora con la creación de metodologías y estudios específicos apropiados a este campo de estudio.

En tercer lugar, debemos señalar la progresiva consolidación que ha experimentado la composición de música para cine en España. Esta situación ha sido el resultado de las mejoras, tanto de las condiciones de producción como de las posibilidades técnicas, fruto de un mundo globalizado. También han contribuido a esta mejora de la calidad de lo sonoro en el audiovisual y la mayor formación y la versatilidad de nuestros músicos. De hecho, son numerosos los compositores españoles cuyas bandas sonoras han cruzado nuestras fronteras, llegando en muchos casos a realizar trabajos para las producciones hollywoodienses⁷.

En las páginas siguientes pretendemos ofrecer un panorama general del estado de la investigación de la música en el medio cinematográfico de nuestro país. Para realizar este recorrido nos hemos apoyado en los trabajos de dos de las autoridades más relevantes con que cuentan los estudios sobre música cinematográfica en nuestro país, Teresa Fraile Prieto, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, y Joaquín López González, profesor de la Universidad de Granada (López González, 2010; Fraile Prieto, 2016).

Si volvemos la mirada al pasado de la historiografía que aborda la música, y más recientemente el sonido, en los medios audiovisuales de nuestro país podemos constatar que es un campo de estudio relativamente reciente. Los primeros trabajos fueron realizados en la década de los años treinta del siglo XX por los propios compositores de música cinematográfica, generalmente en el marco de eventos cinematográficos, a los que se sumaron las contribuciones de algunos críticos musicales. En este sentido, debemos destacar las primeras publicaciones de Adolfo Salazar, el crítico del diario *El Sol*, del compositor catalán Roberto Gerhard, del compositor sevillano Joaquín Turina⁸ y, ya en la década de los cincuenta, los escritos del compositor Salvador Ruíz de Luna (1959) y los del compositor y crítico Rafael Martínez Torres (1953) que se pueden encontrar en la revista *Espectáculo*. Estas contribuciones no deben considerarse investigaciones propiamente dichas, sino más bien interesantes fuentes que nos

⁷ Estos son los casos, entre otros, de los compositores Roque Baños, Alberto Iglesias, Fernando Velázquez o Lucas Vidal.

⁸ Desde los tiempos del cine mudo hasta mediados de los años cuarenta el compositor sevillano Joaquín Turina publicó más de una decena de artículos en diversos medios escritos : «En torno al problema de la música cinematográfica» (*Revista Nacional de Educación*, Madrid, marzo de 1942); «La música en el cinematógrafo» (*El Debate*, 1927); «La música en el cinematógrafo» (*El Debate*, 1928); «El cine parlante» (*El Debate*, 1929); «En torno al problema de la música cinematográfica»; (*Revista Nacional de Educación*, 13.III.1943); «Música de cine» (*Dígame*, 6.X.1942); «Me comunican de...» (*Dígame*, 15.VI.1943); «Cosas de cine» (*Dígame*, 5-IX.1944); «Cosas de cine y otras cosas» (*Dígame*, 13.XII.1945); «La música en el cine» (*Dígame*, 10.IX.1946); «El bandolero y los bailes» (*Dígame*, 17.IX.1946); «El pinar cinematográfico» (*Dígame*, 30.XII.1946); «Cosas del cine. Don Gabriel» (*Dígame*, 29.9.1947).

permiten comprender la manera en que estos compositores trabajaron y reflexionaron sobre las composiciones musicales para el cine.

Habrà que esperar a finales de la década de los ochenta, y especialmente a la década de los noventa, para comprobar que la relación de la música y la imagen se convierte en objeto de investigación científica, a lo que contribuyó la tenacidad de algunos autores que sentarían las bases para el sorprendente auge que ha experimentado este campo en los primeros años del presente siglo, crecimiento que continúa hasta nuestros días. En estas décadas, las primeras investigaciones de lo sonoro en las producciones audiovisuales se centraron en exclusiva en la música de cinematográfica y en los trabajos para cine de varios compositores. A pesar del nacimiento y desarrollo de otros medios audiovisuales como la televisión, los videojuegos, o posteriormente internet —cada uno de ellos con sus diferentes maneras de integrar los contenidos sonoros— el panorama de los estudios sobre el audiovisual ha continuado centrándose en la música para el cine hasta fechas muy recientes, en las que han aparecido los primeros estudios académicos de lo sonoro en otros medios⁹. Esta orientación pone de manifiesto que la gran mayoría de los primeros estudios sobre la música y medios audiovisuales en España fueron publicados desde la teoría del cine por académicos en el seno de los departamentos de historia del arte y de los estudios sobre medios de comunicación de las universidades.

La adopción como objeto de estudio del objeto cinematográfico y, particularmente, de la música en el cine, responde a su vez, a dos presupuestos fuertemente arraigados en los estudios académicos. El primero se fundamenta en considerar al cine como un «arte serio» y, por tanto, susceptible de ser abordado en un departamento de historia del arte, lo que, por otro lado, manifiesta la falta de aceptación de otros medios audiovisuales como la televisión, los videojuegos o internet. El segundo motivo pone de manifiesto que los estudios académicos entienden que la música se sitúa en un nivel superior de lo sonoro en el audiovisual (como forma canónica de organización sonora) por lo que se obviaron una importante cantidad de elementos sonoros fundamentales para entender las relaciones semiológicas existentes en este tipo de producciones.

La aparición de la musicología como titulación en las universidades españolas no tuvo lugar hasta finales de la década de los ochenta del siglo pasado. Los inicios de esta disciplina

⁹ Como ejemplo es de destacar que, en España, los departamentos de Musicología acogen por primera vez una tesis sobre música audiovisual a finales de la primera década del 2000. Inaugura este fenómeno la tesis presentada en la Universidad de Oviedo en 2008 por Eduardo Viñuela, *El videoclip en España (1980-1995): promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia*, enfocada estrictamente desde la perspectiva de la musicología.

en nuestro país se caracterizaron por la aplicación de metodologías tradicionales de investigación que centraban sus esfuerzos en la tarea de recuperar el patrimonio musical nacional, una tarea, por otro lado, muy necesaria en aquel momento. Por este motivo, proliferaron, por un lado, la elaboración de biografías de compositores e intérpretes y, por otro, la edición y el análisis de las partituras de sus obras. Fue necesario el paso del tiempo para que, ya bien entrada la década de los noventa, el estudio de la relación de la música con la imagen se tuviera en cuenta. Las primeras investigaciones en el campo de la música en el audiovisual en este ámbito académico se ocuparon en exclusiva de la música de cine, focalizando sus esfuerzos en su estudio desde los paradigmas de las obras teóricas de autores clásicos (Eisenstein, Colpi, Balazs, etc.) y, particularmente, en la construcción de la historia de la música de cine español y la recuperación de un patrimonio hasta entonces abandonado, un trabajo, por otra parte, que continúa hasta el día de hoy.

Con el cambio de siglo los investigadores comenzaron a mostrar un creciente interés por el estudio del sonido y la música en los diferentes medios audiovisuales. Si bien es cierto que la música cinematográfica sigue siendo el objeto de estudio prioritario para muchos de ellos, actualmente es habitual encontrar contribuciones de investigaciones sobre música y televisión, el videoclip, la música en los videojuegos, la música en internet, etc. Estos estudios abordan la investigación desde diferentes perspectivas, conformando un panorama de investigación que manifiesta un marcado carácter interdisciplinar que enriquece constantemente esta materia. Además, en la actualidad los estudios sobre lo sonoro y la música en el cine manifiestan nuevos enfoques mucho más específicos y mejor adaptados a las producciones audiovisuales estudiadas, mostrando la importancia del sonido, y no solo de la música, en el cine y en el audiovisual en general.

La implantación de la musicología en los estudios universitarios españoles ha permitido que las iniciativas de investigación, los espacios de encuentro y la difusión de los estudios en el campo audiovisual cuenten con el respaldo institucional necesario. La enseñanza universitaria ha ido incluyendo en sus planes de estudio contenidos relacionados con el estudio de la música en el medio audiovisual desde perspectivas tan diversas como la comunicación audiovisual, la sociología, la estética, la musicología, los estudios culturales o los estudios del sonido. En este sentido, en los últimos años la mayor parte de las universidades españolas que cuentan entre sus titulaciones con un Grado de Musicología ofertan asignaturas relativas a la música en los medios de comunicación y audiovisuales. Por otro lado, los conservatorios de música ofrecen en la actualidad asignaturas focalizadas en la composición para el medio audiovisual. Por último, hay que señalar que en los estudios de comunicación audiovisual predominan las

asignaturas para el estudio del sonido con contenidos específicos que se orientan hacia aspectos más técnicos que al estudio de la música.

1.6.1. ESPACIOS DE ENCUENTRO

Con anterioridad a la existencia de espacios de encuentro de carácter científico existían ya foros de discusión que abordaban el papel de la música en el cine. Joaquín López (2010) sitúa en estos inicios la creación de varias asociaciones que llevarían acabo diversos estudios y publicaciones sobre música cinematográfica en nuestro país. Entre ellas, señala la veterana Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS), fundada en 1989. Esta asociación, en concreto, focalizó su actividad en la organización de conferencias, audiciones, conciertos y programas de radio. En los años noventa comenzó la publicación de breves monografías sobre compositores de música para cine. Cinco años después, en 1994, se crea la Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema (ACDMC) con el objetivo de dar a conocer la música cinematográfica al público en general. Publicó la revista *Secuencias de música de cine* que, desde su aparición en 1995, ha pasado por diversas etapas y denominaciones¹⁰. Por otro lado, los compositores españoles de música para la imagen crearon su propia asociación: Musimagen. Se fundó en el año 2000 «para defender los intereses de los compositores de música para audiovisual en un momento histórico en el que la industria del entretenimiento y la cultura de lo audiovisual tienen un peso cada vez mayor» con la pretensión de «hacer oír la voz de un colectivo cuya importancia es cada vez más reconocida e innegable»¹¹.

A mediados de la década de los ochenta, auspiciados por la Fundación Luis Cernuda, se organizaron los «Encuentros Internacionales de Música de Cine» en la ciudad de Sevilla que contaron con la participación de importantes compositores e intérpretes de la banda sonora musical. Este foro de debate y reflexión dio lugar a un interesante conjunto de publicaciones editadas con motivo de los conciertos y conferencias que se celebraron. Ya en la década de los noventa, entre los años 1992 y 2000, se celebraron en Valencia los «Congresos Internacionales de Música de Cine» que presentaban un formato muy similar. El contenido de sus primeras ediciones se publicó en la revista valenciana *Música de Cine*, que se editó hasta el año 1995.

¹⁰ La revista pasó por las denominaciones: *Secuencias de música cinematográfica* (1995-1997); *Secuencias de música de cine* (1998); *Secuencias de música de cine, los dossiers* (1998-2001) y *Secuencias de música de cine* (2001-).

¹¹ Texto de presentación de su página web: www.musimagen.com [Consulta: enero de 2019]

INTRODUCCIÓN

En los últimos años se ha producido un incremento de iniciativas similares alejadas del espíritu de divulgación rigurosa que alentaba a los encuentros que hemos señalado. Se trata de eventos basados en conferencias de compositores nacionales e internacionales, conciertos y firmas de discos orientados fundamentalmente a aficionados. Nos referimos, entre otros, a las primeras ediciones de «Soncinemad» (Madrid, 2006-2007) y los congresos de música de cine celebrados en la ciudad de Úbeda (Jaén, 2005-2008).

Pero hay que esperar al comienzo de este siglo para asistir a la proliferación por todo el país de congresos, simposios y encuentros de carácter eminentemente científico en los que se aborda el estudio de lo sonoro en los medios audiovisuales. Podemos considerar esta multiplicación de espacios de encuentro como una muestra más del asentamiento de la disciplina. Por un lado, en los foros de reunión más generalistas se ha incrementado paulatinamente el número y variedad de las propuestas de participación, y por otro, ha crecido el número de espacios de encuentro en los que abordan específicamente esta temática.

Entre los primeros, los espacios que abordan temáticas más generalistas, debemos destacar el «Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología» que organiza la Sociedad Española de Musicología (SEdeM), del que en el año 2016 se celebró su IX edición en la Universidad Autónoma de Madrid. Esta institución cuenta desde diciembre de 2012 con un grupo específico de investigación en este campo, «Música y Lenguajes Audiovisuales», que primero bajo la dirección de Julio Carlos Arce Bueno, y actualmente coordinada por Josep Lluís i Falcó, organiza diferentes encuentros (en 2018 se celebró su tercera edición).

Un segundo espacio de investigación generalista en el que progresivamente van adquiriendo mayor importancia las contribuciones sobre el audiovisual es el «Congreso de la Sociedad de Etnomusicología» (SIBE), del que en el año 2018 se ha organizado su XV edición en la Universidad de Oviedo. Este espacio de encuentro albergó otros dos congresos: el «Congreso de la International Association for the Study of Popular Music-España» del que se celebró su X edición y el «Congreso del International Council for Traditional Music-España» del que se organizó su II edición.

El primer espacio de encuentro específico sobre el audiovisual en España surge en el ámbito universitario con la celebración del primer Simposio Internacional «La creación musical en la banda sonora», dirigido por la profesora Matilde Olarte Martínez, en noviembre de 2002, en el seno de la Universidad de Salamanca. Las ediciones posteriores han tenido lugar en otras universidades españolas como la Universidad de Oviedo, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Extremadura, o más recientemente, la Universidad de Granada. En el año 2018, de nuevo en el seno de la Universidad de Salamanca, tuvo lugar su XI edición.

En julio de 2019 se celebró en Mataró (Barcelona) la duodécima edición de este encuentro junto al III Congreso «Perspectiva Sonora». En este sentido, en la Escola Superior Politècnica TecnoCampus de Mataró, centro de investigación adscrito a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, ha tenido lugar desde el año 2015 el Congreso Internacional sobre Sonido, Silencio e Imagen «Perspectiva Sonora» que reunió a un considerable número de investigadores.

Además, desde el año 2013 se celebran los Encuentros «Lo Sonoro en el Audiovisual», en el marco del Festival de Cine de Alicante con sede de la Universidad de Alicante. Por otro lado, en el año 2014 se puso en marcha el «Congreso de Música y Cultura Audiovisual (MUCA)» que ha continuado desarrollándose sin interrupción hasta la fecha con una importante repercusión mediática. Está organizado por el profesor Enrique Encabo de la Universidad de Murcia y ha contado con la intervención de reputados ponentes como Nicholas Cook, Michel Chion o Philip Tagg, además de la participación de un nutrido grupo de compositores que han realizado trabajos para los diferentes medios. Así, por ejemplo, en su primera edición contó con la participación de compositores de música para cine españoles como Carles Cases, Zacarias M. de la Riva o Pablo Cervantes. En este espacio de investigación se estudia la música en otros formatos audiovisuales como los videojuegos. Asimismo, se vienen editando las contribuciones más destacadas de cada una de las ediciones de este congreso en el formato de volumen con aportaciones colectivas, contando en la actualidad con cinco interesantes volúmenes publicados (Encabo Fernández: 2014, 2015, 2016, 2018a y 2018b).

En el año 2018 aparece la primera edición del «Congreso Internacional de Cine e Identidades (CICI)» en la Universidad de Oviedo. Este congreso promueve el estudio y la investigación de las identidades culturales articuladas en el cine en el que la música presenta un papel destacado. Asimismo, establece un marco interdisciplinar en el que se tiende un puente entre la musicología, los *Film Studies*, los estudios culturales, la sociología y la comunicación audiovisual. En su estado incipiente ha conseguido contar con la participación de investigadores de prestigio como Kathryn Kalinak.

Por último, no debemos finalizar este apartado sin mencionar el «I Seminario Internacional sobre Música Incidental: Popular Music as Inspiration for Incidental Music», ligado a varios proyectos de investigación nacional, que se celebra en la Universidad de Salamanca, y que está consolidándose como un nuevo foro de interesante actividad en torno al audiovisual. En este seminario se han organizado *masterclass* con compositores como José Nieto, Ignacio Brasa, Consuelo Díez o Flores Chaviano y ponencias de relevantes musicólogos españoles y extranjeros.

1.6.2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Las primeras reflexiones acerca de la música como elemento cinematográfico aparecieron con el nacimiento de las teorías generales del cine. Los escritos específicamente musicales, en cambio, surgen algo más tarde con la llegada del denominado cine sonoro. Durante un largo periodo, los estudios sobre la música cinematográfica fueron relativamente escasos y presentaban un marcado carácter teórico. Se escribieron desde la perspectiva de una historia sistemática por lo que no manifestaban una orientación teórica específica (Cooke y Ford, 2016). Uno de los autores pioneros fue el compositor y musicólogo ruso Leonid Leonidovič Sabaneev (1935). A su contribución se sumaron los trabajos de Kurt London (1936), Roger Manvell y John Huntle (1957), Georges Hacquard (1959), Henri Colpi (1963), François Porcile (1971) y Roy M. Prendergast (1977).

Hasta principios de este siglo una de las principales dificultades para el estudio científico de la música en el cine en España fue la falta de traducciones de las obras escritas en el extranjero. En este sentido, el desconocimiento de muchos de los principales teóricos de este campo de estudio fue uno de los motivos de la escasa relación de nuestros trabajos de investigación con los estudios ya realizados en el extranjero. Entre los primeros libros en traducirse en España destacan el celeberrimo *El cine y la música* de Adorno y Eisler (1947), cuya traducción al español se realizó tres décadas después, en el año 1976, lo que da una idea de la demora con la que sus ideas llegaron a España. Habrá que esperar hasta la década de los noventa para que la publicación de las traducciones fuera mucho más cercana a la fecha de publicación de la primera edición de las obras. Este es el caso de los libros *La música en el cine* y *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, ambos del prolífico autor francés Michel Chion (1997, 1993 [1990]). De la misma época es la obra de Russell Lack (1999 [1997]), *La música en el cine*, que aborda el papel de la música cinematográfica a través de su relación con diferentes conceptos como el tiempo o los aspectos sociológicos.

La aparición en España de escritos específicos sobre música en el cine es más tardía que en otros países. Habrá que esperar a la década de los cincuenta del siglo pasado para ver aparecer las primeras monografías específicas. En la década de los setenta se publican los primeros escritos en ediciones de otras disciplinas distintas a la música. Pero habrá que esperar hasta los ochenta para que se comiencen a publicar trabajos de investigación sobre la música en el cine en el ámbito académico.

Como afirmábamos, las primeras publicaciones sobre la música cinematográfica de autores españoles datan de la década de los cincuenta del siglo pasado. El compositor y crítico

musical cinematográfico Rafael Martínez Torres escribiría *La música en el cine* (Martínez Torres, 1953) y el ensayo *Medios expresivos del cine: la música* (Martínez Torres, 1956) que fue publicado en varios números de la revista *Espectáculo* recibiendo el premio de la Dirección General de Cinematografía. Martínez Torres escribía asiduamente en esta publicación periódica y fue el primer compositor que se formó específicamente para la composición cinematográfica, concretamente en Italia (Fraile, 2016: 15) y Canadá (López González, 2009: 273).

La primera monografía española íntegramente dedicada a la música cinematográfica es el libro *La música en el cine, la música para el cine* de Salvador Ruiz de Luna, uno de los músicos más prolíficos y premiados de la cinematografía española en la dictadura franquista. Este libro, de muy corta extensión, fue publicado en el año 1959 con motivo del III Concurso de Estudios Fílmicos del Cine Club de San Sebastián (Ruiz Luna, 1959).

En los ochenta se comienzan a publicar trabajos de investigación sobre la música en el cine en el ámbito académico español. Entre las publicaciones que abordan la teoría e historia de la música cinematográfica española cabe destacar diferentes manuales que tratan diversos aspectos relacionados con su historia, estética y práctica. Son los casos de dos libros publicados en 1986: *Música y cine* (Joan Padrol y Manuel Valls i Gorina, 1986) de los autores Manuel Valls i Gorina y Joan Padrol, y también, de este último autor, bajo la coordinación de Fernando Calvo, *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola* (Calvo, 1986). El primero presenta dos partes bien diferenciadas: la primera, escrita por Valls, tiene un carácter teórico y plantea cuestiones generales relativas a la música cinematográfica; la segunda da un repaso histórico a las distintas corrientes, compositores y películas de la historia de la banda sonora. El segundo libro es una monografía fruto del homenaje que se rindió al compositor vizcaíno Carmelo Bernaola en el Festival de Cine de Alcalá de Henares en su XVI edición. El volumen contiene un capítulo de Padrol dedicado a la evolución de la banda sonora en España que puede ser considerado como la primera aproximación a la historia de la banda sonora musical en nuestro país. Se trata de un repaso a la música cinematográfica española y a la obra fílmica de Bernaola. Joan Padrol firma la mayoría del conjunto del libro que aparece junto a artículos de Roberto Bodegas, Basilio Martín Patino, Antonio Giménez-Rico y José Luis Guarner. Al final del volumen se recogen tres entrevistas con el compositor vasco y su catálogo de obras.

Ya en los años noventa comienzan a aparecer en la historiografía española sobre música cinematográfica un gran número de publicaciones generalistas, como varios diccionarios de música cinematográfica, que muestran un eminente carácter divulgativo o meramente descriptivo. Estas obras son, en ocasiones, poco rigurosas con la información que aportan, limitándose en la mayoría de los casos a describir producciones norteamericanas y, en menor

medida, europeas, aunque dejan de lado las de origen español. Por este motivo, plantean ciertos problemas a la hora de que sean tomadas como fuentes para el estudio científico. Entre ellas, la más interesante es la de Roberto Cueto (1996), *Cien bandas sonoras en la historia del cine*, cuya introducción es una aproximación sintetizada a las funciones y clasificación de la música cinematográfica y que, como su título indica, es un repaso analítico de cien bandas sonoras de manera detallada y haciendo hincapié en su conjunción con la imagen.

El diccionario *Los grandes músicos del cine* de Fernando Moya (1993) hace una revisión de cien músicos relacionados con el cine. En este volumen se dan citan intérpretes que han aparecido en la gran pantalla y compositores del pasado cuya música se ha usado en filmes. Tres años después se publica otro diccionario, *Nombres de la banda sonora: Diccionario de compositores cinematográficos*, de José María Benítez y Luis Miguel Carmona (1996). Como su subtítulo indica con claridad, es un diccionario de compositores (biofilmografías), muy ilustrado que puede ser un punto de partida para un conocimiento básico de los compositores. De este último y prolífico autor aparecen, en la misma línea, *Diccionario de compositores cinematográficos* (Carmona, 2003) y *La música en el cine español* (Carmona, 2007). Este último recoge enciclopédicamente los grandes nombres de la canción española en el cine español, con el caso concreto de los niños «prodigio», y trata, además, el flamenco, la zarzuela, el pop en el cine español, etc. Al final ofrece dos anexos dedicados a los compositores y a los principales premios musicales de la cinematografía española respectivamente. Su publicación más reciente, *Música & cine: Las grandes colaboraciones entre director y compositor* (Carmona, 2012) da un repaso repleto de anécdotas por las colaboraciones entre muy diversos directores y sus compositores de cabecera.

Para finalizar, en lo que a diccionarios se refiere, destaca la publicación en 2007, del *Diccionario de bandas sonoras* de Joan Padrol (2007), el crítico en activo más veterano de la banda sonora, que quizás puede considerarse el diccionario más exhaustivo publicado hasta la fecha. Este diccionario contiene aproximadamente dos mil reseñas de discos de bandas sonoras de películas aparecidos tanto en el mercado español como en el italiano, francés, inglés, americano o de otras nacionalidades, en un período de casi treinta y cinco años que abarca la aparición del disco LP de vinilo a mediados de los años cincuenta hasta la llegada del disco compacto.

De temática focalizada en la música cinematográfica, aunque con carácter eminentemente descriptivo para un público no especializado, destacan en 1997 los dos volúmenes, *El cine musical, I. 1927- 1945* (Munsó Cabús, 1997) y *El cine musical, II. 1945-1997* (Munsó Cabús, 1997), del periodista y crítico cinematográfico Josep Munsó Cabús; y

casi una década después, de este mismo autor y con una temática más específica, se publica el *Diccionario de películas. El cine musical* (Munsó Cabús, 2006). También son para un público más amplio las publicaciones recientes *El cine musical USA* (Aldarondo y Beltrán, 2013) de Ricardo Aldarondo y José Miguel Beltrán; *El flamenco en el cine*, de Eugenio Cobo (Cobo, 2013), de 2013 y *Cine y jazz* (Aguilar, 2014) de Carlos Aguilar de 2014, entre otros.

En los años noventa, aparece la publicación del compositor Rafael Beltrán Moner, *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización* (Beltrán Moner, 1991 [1984]), un libro orientado a profesionales de la imagen y el sonido que trabajan con música preexistente, y a un público más amplio interesado en conocer los aspectos técnicos y artísticos de la ambientación musical. También se publica el libro del compositor madrileño José Nieto, *Música para la imagen: la influencia secreta* (Nieto, 1996), obra que culmina la aproximación de los compositores a la literatura teórica en torno a la música para el cine. Nieto ha dedicado una parte importante de su actividad en los últimos años a la docencia y la divulgación. Ha ocupado la dirección del Departamento de Sonido de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM).

En el seno del Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife (Fimucité) se publica *Tócala otra vez, Oscar: un recorrido por la historia de la música de Hollywood a través de sus nominados y premiados* (Esteban Plaza, 2011). Se trata de una compilación de varios autores aparecida en el 2011.

El doctor en historia del arte especializado en música de cine y crítico de cine Alejandro Pachón Ramírez publica, en 1992, *La música en el cine contemporáneo* (Pachón Ramírez, 1992). El libro consta de una primera parte sobre aspectos generales que estudia la relación entre música y cine, y realiza un repaso histórico a la música cinematográfica contemporánea extranjera. La segunda parte se reserva, precisamente, al estudio de la banda sonora en España. Incluye una bibliografía, comentarios breves de algunas bandas sonoras significativas y un cuadro comparativo entre España y el resto del mundo de la evolución de la banda sonora entre 1975 y 1990. El libro es un extracto de su tesis doctoral que ofrece un enfoque más ameno a la hora de abordar aspectos históricos de la música de cine. Se reeditó, con la oportuna actualización, en 1998. En el 2007, Pachón publica *Música y Cine: géneros para una generación* (Pachón Ramírez, 2007), un particular homenaje con cierto tono autobiográfico, que muestra de manera personal el recorrido por la música en el cine a través de sus géneros, tanto cinematográficos como musicales, por la evolución de la música de cine en España, en el que además se retrata la figura del aficionado a la banda sonora.

Por otro lado, el crítico de música cinematográfica Conrado Xalabarder es autor de la *Enciclopedia de las bandas sonoras* (Xalabarder, 1997) y del libro *Música de cine: una ilusión óptica*

(Xalabarder, 2006). Algo más tarde, en el año 2013, publica *El guion musical en el cine* (Xalabarder, 2013a) en el que aborda la banda sonora desde la narrativa cinematográfica. De este último existe una edición en lengua inglesa, *The Music Script in Film* (Xalabarder, 2013b), publicada ese mismo año.

Otras publicaciones generales son *Las notas del olvido: introducción a la música de cine* (León, 2002), de Víctor León, que cuenta con un prólogo de Alejandro Pachón y *Música de cine. Historia y coleccionismo de bandas sonoras* (Navarro y Navarro, 2003), de Heriberto y Sergio Navarro Arriola. En esta última publicación se analiza por primera vez con detalle el fenómeno del coleccionismo de bandas sonora. Completa la obra un útil diccionario de compositores y otros anexos sobre las bandas sonoras más populares a nivel internacional y en España.

En España los estudios relativos a la teoría y la estética de la música de cine se originan y difunden casi exclusivamente en el contexto académico. Como consecuencia son escasos los trabajos que dan a luz en este campo de investigación y también el número de ejemplares que se publican de cada uno de ellos. En el primero de los campos, el enfoque teórico, debemos destacar la obra de Manuel Gértrudix Barrio. Este especialista en comunicación y formación digital, desde el departamento de Comunicación Digital de la Universidad Rey Juan Carlos, publicó *Música y narración en los medios audiovisuales* (Gértrudix Barrio, 2003). Desde una perspectiva similar se publica *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica* (Román, 2008), escrito por el compositor Alejandro Román, que sirve como muestra del interés que las nuevas generaciones de compositores manifiestan ante el fenómeno audiovisual.

Por último, la obra de Josep Torelló, *La música en las maneras de representación cinematográfica* (Torelló, 2015), presenta un profundo análisis que aborda la presencia de la música en los distintos modelos fílmicos. Por otro lado, el autor que con mayor profundidad ha estudiado la música y el audiovisual como lenguaje estético es Jaume Radigales. Es profesor de la Universitat Ramon Llull y crítico musical, y su obra realiza una aproximación orientada a los estudios de los contextos contemporáneos de la comunicación desde la perspectiva de la estética. En *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual* (Radigales, 2000), *Sobre la música. Reflexions a l'entor de la música i l'audiovisual* (Radigales, 2002), *La música en el cinema* (Radigales, 2007) y *De Plató a Lady Gaga. Estetica i comunicació de mases* (Radigales, 2011), profundiza en aspectos como el significado y la expresión musical de la música en el medio cinematográfico. También se han publicado algunas obras carácter exclusivamente técnico, como *Tecnologías en la composición de bandas sonoras* (Torres Simón, 2011) de Francisco Javier Torres Simón, editado en 2011.

En la bibliografía sobre músicos españoles para cine abundan los artículos y entrevistas a compositores. Sin embargo, en los últimos años se han publicado varias biografías de compositores y músicos en general. Las que tratan sobre músicos de generaciones precedentes se centran en diferenciar a los músicos cinematográficos de los músicos de concierto, enfoque superado en muchas de las publicaciones que abordan el trabajo de músicos más jóvenes. Entre los primeros trabajos de estas características encontramos la obra de Colón Perales *La música cinematográfica de Joaquín Turina* (Colón Perales, 1984), en la que se recoge el pensamiento que sobre la música en el cine se tiene en una época tan temprana como son los años treinta y cuarenta. Después Joan Padrol escribe un estudio sobre Antón García Abril (Padrol, 1988), al que seguirá la publicación de Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio (2003) del más reciente *Música en la imagen. Antón García Abril: el cine y la televisión*. También debemos señalar la publicación de Gregorio García Segura. *Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*, de Josep Lluís i Falcó (1994) con un análisis musical de la obra de García Segura realizado por Antonia Luengo Sojo.

En los últimos años, abandonando viejos prejuicios desde la perspectiva de la musicología actual, se ha tomado conciencia de la importancia de la música para el audiovisual y de la necesidad de abordar su estudio desde una perspectiva interdisciplinar. Así, por ejemplo, algunas de las recientes monografías y trabajos de investigación dedicados a compositores «clásicos» del siglo XX español tratan sin tapujos sus producciones cinematográficas, algo que hubiera sido considerado superfluo o prescindible en otro tiempo. Este es el caso de la monografía *Fernando Remacha: el compositor y su obra*, de Marcos Andrés Vierge (1998). Por su parte Joaquín López González, de la Universidad de Granada, ha profundizado en facetas hasta ahora desconocidas de un compositor de la relevancia de Manuel de Falla, cuya relación con el mundo del cine, aunque poco afortunada, fue constante a lo largo de su carrera como demuestra en su libro *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa* (López González, 2007), obra de eminente carácter científico que ofrece el epistolario del músico.

No son muchas las publicaciones que abordan el estudio de la música cinematográfica española que se enfocan desde el punto de vista territorial o que se centren en el estudio de compositores específicos. Entre las primeras debemos señalar la edición de *Compositores vascos de cine* (Sojo, 2007), libro sobre aspectos generales de la cinematografía regional que presenta un recorrido histórico por los compositores vascos a través de contribuciones de varios autores en lo que se puede considerar un trabajo de divulgación, si bien, en algunos casos, las investigaciones presentadas tienen un mayor rigor, como por ejemplo las secciones escritas por Josep Lluís i Falcó. Uno de los últimos libros dedicados a un compositor de música de cine español contemporáneo es *Roque Baños. Pasión por la música* (Sempere, 2002).

Debemos destacar el caso particular del compositor madrileño José Nieto que personifica la conjunción entre la actividad compositiva para cine y la reflexión teórica sobre la música en el medio cinematográfico. Nieto ha promovido la difusión de la música de cine y sus técnicas, contribuyendo a resucitar las músicas de los compositores «clásicos». Es el autor de la publicación *La música para la imagen. La influencia secreta* (Nieto, 1996), reeditado en 2002, puede considerarse un manual para la composición cinematográfica, con ejemplos muy claros y gráficos, en el que se abordan las técnicas musicales, las funciones y los usos de la música en el cine desde una mirada práctica que es interesante tanto para el análisis como para compositores en activo. Sobre su labor como compositor se había publicado ya, en 1986, *José Nieto. Orgullo y humildad de un artesano*, de Fernando Lara (1988). En el año 1996 la Semana Internacional de Cine de Valladolid publicó un volumen titulado *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con Pepe Nieto* (Alvares y Arce, 1996). La periodista Rosa Alvares escribió esta biografía que repasa la trayectoria profesional del compositor que cuenta con anexos sobre su faceta como director de orquesta, declaraciones de profesionales que han trabajado con él y un análisis musical realizado por Julio Arce de las técnicas compositivas que incluye partituras.

En cuanto a las obras monográficas sobre compositores extranjeros escritas por autores españoles debemos señalar los libros de Carlos Colón sobre *George Gershwin y Leonard Bernstein* (Colón, 1991), *Jerry Goldsmith* (Colón, 1993a), y *John Barry* (Colón, 1995), la completa biografía de José M^a Latorre sobre *Nino Rota* (Latorre, 1989) y el monográfico que la Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema editó en el año 2000, *Miklós Rózsa. La fidelidad a los orígenes*, de Joan Bosch i Hugas (2000). Además, el volumen *Música, Cine e Historia. Ennio Morricone*, publicación del 2001, es el resultado de la tesis doctoral de Javier Rodríguez Fraile (2001a). Otras publicaciones más recientes son *Jerry Goldsmith: música para un camaleón* de Christian Aguilera (2014), *John Williams: Vida y obra* de Amador Valverde (2013) y *Miklós Rózsa. Una vida, dos pasiones* de Antonio Piñera (2015).

Otras fuentes bibliográficas interesantes son las entrevistas realizadas a los compositores españoles de música de cine pues nos permiten un acercamiento al carácter de cada compositor y a las reflexiones sobre su propia práctica compositiva. En este sentido, han aparecido varias publicaciones de entrevistas a músicos de cine. Por ejemplo, se publica el libro *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*, de Joan Padrol (1998), con entrevistas a varios compositores cinematográficos entre los que se encuentran los españoles Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Alejandro Massó, Xavier Montsalvatge, José Nieto, Antonio Pérez Olea, Joan Pineda, Carlos Sorina y Valls Gorina. De este mismo autor es más reciente la publicación del libro de entrevistas a compositores cinematográficos,

Conversaciones con músicos de cine (Padrol, 2006), una obra muy completa por los músicos elegidos y que resulta útil en el conocimiento de los recursos y métodos de cada compositor. Por último, señalaremos el libro *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español* (Cueto, 2003); sin duda, la obra de entrevistas a compositores españoles contemporáneos más interesante desde un punto de vista científico¹². Su autor, Roberto Cueto, consigue superar lo anecdótico para introducirse en el mundo creativo de los compositores entrevistados y así desvelar sus inquietudes estéticas y el concepto que de la música en el cine tiene cada uno de ellos.

Por otro lado, debemos señalar las publicaciones que partiendo de los estudios culturales se centran en el estudio de algún tipo particular de música o de repertorios concretos en el medio cinematográfico. En primer lugar, señalaremos las publicaciones que estudian la música popular en el cine, sus posibilidades de su uso creativo y la articulación de significados extrafílmicos en relación a los discursos identitarios y de subculturas. En este sentido, destacaremos el libro *Rock en el cine* de Eduardo Guillot (1999). Este autor también coordinó la edición de la compilación de trabajos *¡Rock, Acción!: Ensayos sobre cine y música popular* (Guillot, 2008) y escribió *Sueños eléctricos: 50 películas fundamentales de la cultura rock* (Guillot, 2016). Por otro lado, en 2003 se publicó *El pop en el cine (1956-2002)* de Francesc Sánchez Barba (2003). También debemos mencionar el libro *Ni rebeldes ni sin causa: El rock'n'roll en el cine (1956-1959)* en el que Carlos A. del Bosque (2011) expone la manera en que a partir de mediados de los cincuenta la industria cinematográfica quiso aprovechar el filón comercial que suponía el nuevo sonido de moda. Además, debemos incluir en este apartado el estudio *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica* (Polite y Sánchez, 2005) en el que se pone de relieve la capacidad de la música electrónica de generar espacios, de construir atmósferas y de dibujar una arquitectura acústica concibiendo la música electrónica como la música visual por excelencia, en un volumen que incluye diferentes artículos bajo la coordinación de Pablo Polite y Sergi Sánchez. Por último, señalar dos libros dedicados a las películas que protagonizaron The Beatles: *¡Locos por ellos! Los Beatles en el cine* (Robert, 2001) y *Los Beatles en el cine* (Alfonso, 2014).

Para finalizar este recorrido por la bibliografía sobre música de cine publicada en España haremos referencia a varias obras que dan idea del momento de madurez en el que se encuentra la disciplina, libros que abordan un análisis profundo de temáticas concretas. En

¹² Aparecen entrevistas a los músicos de cine Manuel Balboa, Roque Baños, Juan Bardem, Bernardo Bonezzi, Carles Cases, Mario de Benito, Pascal Gaigne, Eva Gancedo, Lucio Godoy, Alberto Iglesias, Ángel Illarramendi, Antonio Meliveo, Bingen Mendizábal, Javier Navarrete, José Nieto, Víctor Reyes, Suso Saiz y Manuel Villalta. Cada entrevista se acompaña de una filmografía y una discografía.

primer lugar, destacaremos el estudio del historiador de cine Breixo Viejo, *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project* (Viejo, 2008), derivado de su tesis doctoral, se trata de una investigación, a partir de documentación original encontrada en varios archivos de Los Ángeles, Nueva York y Berlín del *Film Music Project*, sobre el compositor Hanns Eisler y el filósofo Theodor W. Adorno, quienes en su exilio en Nueva York trataron de aplicar la música moderna de vanguardia, más concretamente el dodecafonismo, a la gran pantalla con la finalidad de ampliar el potencial artístico del medio cinematográfico. El segundo, *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta* (Sevilla Llisterri, 2007) se centra en el periodo franquista de nuestra historia cinematográfica. Por último, en el otro extremo del espectro musical una de las obras más interesantes sobre música de cine que se han editado en nuestro país es *Experimentalismo en la música cinematográfica* (Arcos, 2006), que fue fruto de la tesis de María de Arcos, en él se examina la eficacia de un lenguaje musical experimental, el atonalismo, trasladado a la pantalla.

1.6.3. EL ÁMBITO ACADÉMICO

Hasta hace pocos años, las publicaciones que aparecían en el contexto académico y de investigación resultaban mucho más exhaustivas que los libros publicados en otros contextos. En el ámbito académico los artículos e investigaciones relacionados con la música en el medio cinematográfico ofrecen una mirada mucho más rigurosa a obras o aspectos específicos (periodos históricos, estilos musicales, géneros cinematográficos, etc.) al presentar un nivel de análisis más profundo. Así, por ejemplo, el examen del funcionamiento de la música en películas o secuencias concretas, si bien es uno de los aspectos que pueden resultar más útiles para la comprensión del medio audiovisual, es casi inexistente en los manuales generalistas y de divulgación; por el contrario, es más frecuente en las publicaciones científicas.

A continuación, trataremos de mostrar cómo el estudio de la música en el cine ha ido impregnando progresivamente la esfera de las investigaciones y los planes de estudios superiores de las instituciones académicas.

Comenzaremos este recorrido por el ámbito académico destacando la figura pionera de la musicóloga Matilde Olarte que desarrolla su actividad en la Universidad de Salamanca. La profesora Olarte ha contribuido de manera decisiva a la introducción del audiovisual en los estudios musicológicos españoles dirigiendo los primeros trabajos de investigación sobre la

música de cine en la musicología española¹³. Además, como ya hemos señalado, Olarte ha organizado, desde sus primeros pasos en el año 2001, el Simposio Internacional «La creación musical en la banda sonora», que ha tenido lugar en distintas universidades españolas en las ciudades de Salamanca, Oviedo y Cáceres (las últimas ya bajo la dirección de Teresa Fraile Prieto) dando lugar a dos publicaciones con las aportaciones de numerosos investigadores españoles sobre la materia (Olarte, 2005, 2009). Entre las líneas de investigación preferentes de Olarte destacan los discursos de género, focalizando su atención en el estudio de compositoras de música para cine, y las diferentes formas de utilización de la música clásica como música preexistente cinematográfica.

Continuando con el estudio de la historia del cine desde el ámbito académico debemos mencionar a Josep Lluís i Falcó, profesor de la Universitat de Barcelona y prolífico autor con numerosos artículos dedicados a la composición para el cine español, sus autores y circunstancias de composición. Es el investigador que más datos, materiales (discografía, bibliografía, partituras, etc.) e investigaciones ha aportado.

También debemos señalar a la musicóloga Celsa Alonso. Desde la Universidad de Oviedo ha dirigido varias tesis doctorales relacionadas con la música en el audiovisual, como la de Eduardo Viñuela (2008) sobre el videoclip en España o la de Laura Miranda González (2011) sobre la música cinematográfica del compositor Manuel Parada durante el franquismo. En su artículo «Daniel Montorio y Eduardo G. Maroto: *Los cuatro Robinsones* (1939), del juguete astracanesco al cine musical» (Alonso, 2018) analiza la banda sonora del compositor Daniel Montorio (1902-1982), cuya producción se sitúa en el cine español de la república, en la que se manifiesta la influencia del cine americano y francés, y en la que la música es una herramienta fundamental para la parodia.

Por otro lado, debemos destacar las contribuciones que ha realizado al respecto el musicólogo Julio Arce, desde la Universidad Complutense de Madrid, cuyas líneas de investigación abarcan, además de la música popular, la música en los medios de comunicación, y la música y el cine. Más concretamente, Arce presta especial atención al estudio del medio radiofónico y a la música en la época del cine mudo. En el año 1996 realizó un profundo estudio de la música de cine de José Nieto incluido en el libro, ya citado, de la periodista Rosa Alvares bajo el título *La armonía que rompe el silencio* (Alvares y Arce, 1996) publicado con motivo de la celebración de la XLI Semana Internacional de Cine de Valladolid. Además,

¹³ Matilde Olarte fue directora de la primera tesis doctoral sobre música cinematográfica española presentada en un departamento de musicología español. Se trata de la tesis de Teresa Fraile Prieto *La creación musical en el cine español contemporáneo* (Universidad de Salamanca, 2008).

animado por José Nieto, que dirigía un proyecto discográfico llevado a cabo por la Fundación Autor bajo el título *Clásicos del cine español* y que consistía en una colección de tres discos dedicados a Juan Quintero, Manuel Parada y Jesús García Leoz, escribió profusas notas biográficas que acompañaban a cada uno de los discos en las que se ponía de relieve la necesidad de rescatar del olvido la obra de estos tres compositores del cine español¹⁴. En cuanto a sus investigaciones sobre la música en el cine mudo destacan «Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo» (Arce, 1996) y «Cuando el cine mudo cantaba zarzuela» (Arce, 2001). Más recientes son sus trabajos «La feliz infancia del cine musical español» (Arce, 2010), «Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo» (Arce, 2013), y «¡Por marica y por rojo! Miguel de Molina y las políticas de la memoria» (Arce, 2019). En este último revisa las políticas de la memoria de las minorías sexuales.

A esta lista de académicos hay que añadir la figura de Ana Vega Toscano que, desde su polifacética trayectoria como pianista, musicóloga y comunicadora, ha desarrollado investigaciones sobre la música en el audiovisual desde sus diversos espacios de difusión como la prensa, la radio y la televisión. Entre sus proyectos destaca la edición de la colección de libro-discos titulada *Fantasía cinematográfica* del sello RTVE-Música, que pretende reunir una completa antología musical del cine español¹⁵.

Por otro lado, debemos destacar la creciente proliferación de los capítulos y artículos dedicados a la música cinematográfica en libros y revistas de orientación musicológica. En este sentido, cada vez son más las revistas del ámbito musicológico generalista que recogen aportaciones que abordan el estudio de la música cinematográfica en concreto o del campo audiovisual en general. Un ejemplo es la mayor presencia de artículos de este tipo en la *Revista de etnomusicología* de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE). Pero sobre todo ha experimentado un gran avance y proliferación la publicación de revistas y libros colectivos del campo específico de la música cinematográfica y de lo sonoro en el audiovisual. En este sentido, el avance y la consolidación de la disciplina audiovisual desde un enfoque musicológico queda patente en la publicación de numerosos volúmenes derivados de los encuentros sobre música de cine del Simposio Internacional «La creación musical en la banda sonora». Fruto de estos encuentros se han editado seis compilaciones de textos bajo los títulos de *La música en los medios*

¹⁴ Estas notas biográficas incentivaron la realización de otros trabajos de investigación musicológica referidos a García Leoz (Clara de Biurrun, Universidad de Oviedo, 2002), Manuel Parada (Laura Miranda, Universidad de Oviedo, 2006) y Juan Quintero (Joaquín López González, Universidad de Granada, 2009).

¹⁵ Su primer volumen del año 2007 contiene obras de Juan Quintero, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Manuel Parada, Jesús García Leoz, Miguel Asins Arbó, José Nieto y Carmelo Bernaola.

audiovisuales (Olarte, 2005), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española* (Olarte, 2009), *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (Fraile y Viñuela, 2012), *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* (Fraile y Viñuela, 2015), *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas I* (Arce y Fraile, 2017) y *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas II* (Miranda y Sanjuán, 2017).

Son también reseñables los volúmenes colectivos elaborados desde la perspectiva de la investigación derivados de otros encuentros científicos, como el caso de la publicación *Sonidos en la retina*, que cuenta ya con tres volúmenes publicados: *Una perspectiva calidoscópica* (Bornay Llinares, Romero Naranjo, Ruiz Antón y Vera Guarinos, 2014); *Fronteras reales, fronteras imaginadas* (Bornay Llinares, Romero Naranjo, Ruiz Antón y Vera Guarinos, 2015) y *Pantallas pequeñas ¿Músicas menores?* (Bornay Llinares, Romero Naranjo, Ruiz Antón y Vera Guarinos, 2016). Como señalan sus títulos presentan una amalgama de textos de investigación, muchos de ellos relacionados con aspectos concretos de la música de cine español o con aspectos creativos del sonido cinematográfico.

Por otro lado, en el marco del Congreso de Música y Cultura Audiovisual (MUCA) organizado en el espacio de encuentro de la Universidad de Murcia, se vienen publicando, con algunas de las contribuciones de cada edición, libros con los títulos: *Música y cultura audiovisual: horizontes* (Encabo Fernández, 2014); *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture* (Encabo Fernández, 2015); *Música y cultura audiovisual: de la pantalla al aula* (Encabo Fernández, 2016), *Sound in Motion: Cinema, Videogames, Technology and Audiences* (Encabo Fernández, 2018a); y la más reciente, *Más allá de la pantalla: Música, sonido, imagen* (Encabo Fernández, 2018b). En ellos se aglutinan textos muy diversos, aunque predominan los artículos sobre música en nuevos espacios de comunicación audiovisual, no solo en el cine. Esta tendencia constituye, sin lugar a dudas, uno de los nuevos espacios de investigación que, de la mano de los nuevos fenómenos de la creación musical, abordan el estudio de las creaciones y montajes musicales realizados por los usuarios, en su nuevo papel de «prosumidores», de los contenidos audiovisuales en internet y en los diversos entornos virtuales emergentes, los productos transmedia que surgen en el contexto audiovisual contemporáneo y las producciones sonoras y musicales para los videojuegos.

Mención aparte merecen otros proyectos bibliográficos que derivan de trabajos de investigación en el ámbito de la educación superior, como es el caso del libro editado por Alejandro Román, *C.I.N.E.M.A. Composición e investigación en la música audiovisual* (Román, 2014), recopilación que recoge artículos procedentes de trabajos de fin de carrera sobre Composición para Medios Audiovisuales realizados en el Real Conservatorio Superior de

Música de Madrid. En la Universidad de Barcelona se han publicado *Música y sonido en los audiovisuales* (Gustems, 2012) y *Música y audición en los géneros audiovisuales* (Gustems, 2014), que caracterizados por la interdisciplinaridad aglutinan varios artículos con aportaciones procedentes de la comunicación audiovisual, la musicología, la psicología y la acústica.

Otro síntoma de la buena salud de los estudios de la música cinematográfica en el ámbito académico es la aparición de tesis doctorales defendidas en los departamentos de Musicología de las diferentes universidades españolas. Su precursor fue Carlos Colón Perales, quien, desde la línea de investigación de la comunicación audiovisual, en la Universidad de Sevilla, comenzó a publicar sus primeros trabajos hace cuatro décadas. Ha estudiado la música cinematográfica del compositor Joaquín Turina (Colón Perales, 1984) y escribió una completa tesis sobre la música de Nino Rota para los filmes de Federico Fellini (Colón Perales, 1982). Pero su obra con mayor difusión es, sin lugar a duda, el manual *Historia y teorías de la música en el cine. Presencias afectivas* (Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortefa, 1997), en el que se amplía el recorrido histórico que realiza en *Introducción a la historia de la música en el cine: la imagen visitada por la música* (Colón Perales, 1993), haciendo un mayor hincapié en la música de Hollywood. La segunda parte de este libro, de los autores Manuel Lombardo y Fernando Infante, resulta interesante al ofrecer un resumen de las principales teorías sobre música cinematográfica.

El crecimiento exponencial de tesis doctorales leídas en departamentos de Musicología de las diferentes universidades españolas se produjo a comienzos de los años noventa, en concreto la tesis precursora fue la de Alejandro Pachón Ramírez sobre José Nieto que fue leída en la Universidad de Extremadura en 1990 y que dio lugar a la publicación del libro *La música en el cine contemporáneo* (Pachón Ramírez, 1992). Además, se defendieron las tesis de Luz Amparo Palacios Mejía (1989), Manuel Gértrudix Barrio (2003), Javier Rodríguez Fraile (2001b) y David Roldán Garrote (2004), en los departamentos de Historia del Arte y de Comunicación Audiovisual de diversas universidades españolas. Con un enfoque más musicológico, en la Universidad Autónoma de Madrid se defiende la tesis doctoral de Briexo Viejo Viñas (2003).

Los estudios de Manuel Gértrudix y Amparo Porta, vinculados al ámbito de la comunicación audiovisual, han optado por aplicar los enfoques de la semiótica al estudio de la música para el audiovisual. En esta misma orientación semiótica destacan algunos textos, como los de Jo Labanyi (2004) y Gabriel Sevilla Llisterri (2007), centrados en aspectos específicos (fundamentalmente ideológicos) de la música cinematográfica del periodo franquista. Otra obra de interés es la tesis doctoral de David Roldán Garrote (2004) *Fuentes documentales para*

el estudio de la música en el cine español de los años 40, que podría convertirse en un apoyo fundamental para posteriores investigaciones en torno a la música cinematográfica española durante el primer franquismo. Además, el libro de María de Arcos Rus (2006), *Experimentalismo en la música cinematográfica*, ofrece un enfoque innovador y riguroso, conjugando las vertientes teórica y práctica de la composición cinematográfica. Esta publicación derivada de su tesis doctoral sobre la música atonal en el cine, la primera tesis de claro enfoque musicológico, *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica* (Arcos Rus, 2003) que fue defendida en la Universidad de Sevilla. Desde el ámbito universitario de las Ciencias de la Información también se han realizado tesis doctorales interesantes que estudian el aspecto musical de la cinematografía, entre las que debemos destacar la de Benito Martínez Vicente sobre los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (Martínez Vicente, 2012).

En España, los departamentos de Musicología acogen por primera vez una tesis doctoral sobre música en el audiovisual desde un enfoque eminentemente musicológico a finales de la primera década del 2000. Inaugura este fenómeno la tesis defendida en 2008 por Eduardo Viñuela Suárez sobre el videoclip en la Universidad de Oviedo: *El videoclip en España (1980-1995): promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia* (Viñuela Suárez, 2008). El trabajo de Viñuela enlaza directamente con uno de los factores claves en el momento actual que es el estudio de las cuestiones audiovisuales desde la perspectiva metodológica de la «popular music», como nuevo paradigma en auge de la musicología internacional. Después le sigue una tesis fundamental para el trabajo que aquí presentamos. Nos referimos a la tesis doctoral de Teresa Fraile Prieto defendida en la Universidad de Salamanca *La creación musical en el cine español contemporáneo* (Fraile Prieto, 2008). En su tesis Fraile estudia la creación musical en el cine español contemporáneo, tanto en su vertiente histórica como estética, aplicando además un modelo integrado de las diferentes metodologías de investigación del análisis audiovisual que profundiza en los aspectos creativos desde el análisis de los binomios compositor-director cinematográfico. Ese mismo año Joaquín López González defiende en la Universidad de Granada su tesis doctoral *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)* (López González, 2009).

En los últimos años se han desarrollado tesis doctorales que han versado sobre compositores españoles de música cinematográfica como la de José Miguel Sanz García (2009) sobre Miguel Asíns Arbó en el cine de Luis García Berlanga; la de Alejandro González Villalibre (2013) sobre José Nieto, la de Laura Miranda González (2011) sobre Manuel Parada o la más reciente de Rebeca Iglesias Prieto (2015) sobre la música del compositor Alberto Iglesias en la filmografía de Pedro Almodóvar. También son recurrentes las cuestiones

metodológicas de análisis musical, las investigaciones sobre géneros musicales y géneros cinematográficos definidos, y en los últimos años, son imprescindibles tanto los trabajos sobre músicas populares en el cine como los dedicados a las aplicaciones pedagógicas de la música cinematográfica. En este sentido, desde ese momento son muchas más las tesis doctorales que se defienden en las diferentes universidades españolas, fenómeno que confirma esta tendencia de consolidación y madurez de los estudios sobre la música en el medio cinematográfico. Un importante foco de investigación sigue siendo el departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Salamanca, donde bajo la dirección de Matilde Olarte se han defendido las tesis de Juan Carlos Montoya Rubio, *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical* (Montoya Rubio, 2010), la de Marcos Azzam Gómez, *La música en el cine de Ingmar Bergman* (Azzam Gómez, 2011), la de Virginia Sánchez Rodríguez, *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años 60* (Sánchez Rodríguez, 2013) y la tesis de Sergio de Andrés Baylón, *El cine musical clásico en Estados Unidos (1927-1960) y su repercusión en los medios audiovisuales posteriores a este periodo* (de Andrés Baylón, 2013).

La tesis de Sofía López Hernández (2012) es un trabajo de investigación sobre la faceta cinematográfica del compositor Augusto Algueró que fue leída en la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid. *Análisis Musi-visual, una aproximación metodológica al estudio de la música cinematográfica* (López Román, 2014) fue presentada por Alejandro López Román en el Departamento de Filosofía de la UNED. Ese mismo año se defiende en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense la tesis doctoral de Esther García Soriano (2014), *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*, un trabajo de investigación que se adentra en el campo de la música cinematográfica española durante el período de la posguerra tras la Guerra Civil Española de la mano de varios compositores consagrados profesionalmente al mundo del celuloide como Jesús García Leoz, Juan Quintero Muñoz, Manuel Parada de la Puente, José Ruiz de Azagra, Joan Duran i Alemany, José Muñoz Molleda, Ramón Ferrés i Mussolas y Manuel López-Quiroga. En esta misma universidad, Catalina Vesga Naranjo (2015) defiende su tesis doctoral, *Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras*, aportando un modelo multidisciplinar para el análisis de las bandas sonoras de las colaboraciones que se dieron entre los directores del Nuevo Cine Español y los compositores de la denominada Generación del

51: Carlos Saura y Luis de Pablo, Mario Camus y Antón García Abril, Basilio Martín Patino y Carmelo Bernaola.

Ramón Sanjuán Mínguez (2014) defendió su tesis *La música en el primer cine de los hermanos Marx* en la Universidad Politécnica de Valencia. El mismo año, Lidia López Gómez (2014) defiende en la Universidad Autónoma de Barcelona su tesis doctoral *La composición musical para el cine en la Guerra Civil Española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medimetrotrajes (1936-1939)* en la que establece una nueva propuesta analítica que otorga una visión interdisciplinar sobre la música compuesta para la pantalla y las circunstancias políticas y propagandísticas que contextualizaron la creación audiovisual de aquel momento.

Por último, señalaremos la tesis doctoral defendida por Sergio Lasuén Hernández (2016), *La armonía como elemento de comunicación en procesos creativos globales: evidencias empíricas e interpretación valorativa en el cine español de los noventa*, que ha sido galardonada con el Premio de Musicología del año 2017 de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM). A raíz de este premio se ha publicado el libro *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa*. Esta publicación cuenta con un prólogo de Pascal Gaigne y ofrece una propuesta metodológica específica para el análisis de la música cinematográfica española de esa década, sistematizando los distintos tipos de herramientas armónicas que aparecen asociadas de forma recurrente a las secuencias cinematográficas con unas expectativas expresivas similares.

En definitiva, todas estas investigaciones manifiestan que ya están sentadas las bases sobre el audiovisual nacional, fenómeno que confirma la actual tendencia de consolidación y madurez de los estudios sobre la música en el medio cinematográfico. Sin embargo, debemos seguir profundizando en campos cada vez más específicos y aplicar nuevos enfoques sobre los objetos de investigación ya estudiados. En este sentido, este trabajo de investigación sobre la música y el cine postmoderno español trata de presentar un enfoque diferente que se centra en los procesos (cita, alusión, transformación, reutilización, parodia, etc.) que tienen lugar en las producciones cinematográficas postmodernas españolas, más que en otros aspectos ya estudiados, como los compositores y su obra para el cine, los cineastas y su relación con los compositores o determinados aspectos específicamente musicales de la música para cine. Todo ello, con la finalidad de analizar e interpretar el papel que la música y el sonido juegan en el medio cinematográfico de la España postmoderna.

CAPÍTULO I. EL DEBATE SOBRE LA POSTMODERNIDAD

En la década de los setenta del siglo XX comenzaron a declinar las llamadas vanguardias, movimientos artísticos que habían surgido en el seno del arte moderno y que se habían caracterizado por la crítica, la denuncia, el debate social y al compromiso político. Nace en ese momento una cultura que no cree en el progreso, que siente el fracaso de lo moderno y que se posiciona como su contrapunto, proponiendo volver al pasado y revisarlo, además de reinterpretar la realidad circundante. Ésta es la cultura postmoderna, que ya no cree en los discursos rígidos y hegemónicos, en la que se desvanecen por completo las ideas de ruptura que en un principio proponían para el arte las vanguardias modernas con «ismos» tan reconocidos como el dadaísmo, el surrealismo, el ultraísmo, el expresionismo, el conceptualismo, etc.

De aquella estética de ruptura y experimentación se pasó a la atenuación artística, masificando las propuestas por todos los medios posibles y aboliendo las ideas utópicas de progreso y revolución del arte que los modernistas habían enarbolado. En este sentido, Gilles Lipovetsky señala:

Los manifiestos rimbombantes de principios de siglo, las grandes provocaciones ya no se llevan. Agotamiento de la vanguardia; ello no significa que el arte haya muerto, que los artistas hayan perdido la imaginación, ni que las obras más interesantes se han desplazado, ya no buscan la invención de lenguajes en ruptura, son más bien «subjetivas», artesanales u obsesivas y abandonan la búsqueda pura de lo nuevo. [...] A pesar de algunas proclamaciones vanas, la revolución permanente ya no encuentra su modelo en el arte (Lipovetsky, 2000 [1983]: 120).

John Hill, en su obra *Film and Postmodernism* (Hill, 1998: 97-98), para referirse a las características principales de la sociedad postmoderna en la que se inscribe el cine contemporáneo, destaca el paso de una sociedad industrial a una sociedad de servicios, los medios de producción de masas —el modelo «Ford»— dan paso a nuevos modelos más flexibles y geográficamente movibles, se produce un progresivo deterioro de la conciencia individual y grupal en términos de clase, mientras que otras formas de identidad social (edad, género, orientación sexual y etnicidad) cobran cada vez mayor protagonismo; por último, la tecnología y los medios de comunicación de masas se establecen como los nuevos moldeadores de la subjetividad.

Este último aspecto será debatido en trabajos como *Simulations* (Baudrillard, 1983) y en *The Gulf War Did Not Take Place* (Baudrillard, 1991) en los que se expone el concepto de «hiperrealidad» entendido como el entorno en el que habita el hombre postmoderno que queda definido por un conjunto de signos que no tienen referente real, sino un referente semiótico.

Hill propone la idea de que las transformaciones sociales han determinado nuevas formas de ser y de hacer en el ámbito cultural. En este sentido, la «hiperrealidad» que propone Jean Baudrillard resulta interesante como marco de reflexión sobre la postmodernidad. Ésta se basa en imaginar la sociedad como una estructura de simulacros carente de referentes semióticos reales.

En consecuencia, podemos afirmar que el cine postmoderno no representa la realidad, por el contrario, como metaficción, es un cine que habla de otro cine, que reflexiona y se construye desde el propio cine. Conscientes de sí mismas, las películas postmodernas son representaciones del cine dentro del cine; es decir, metarrelatos que forman parte de la cultura del simulacro.

La presente tesis es un intento de acercamiento a la postmodernidad que se centra en la interpretación del significado de la música, y del sonido en general, en el medio cinematográfico; y en particular, pretende una aproximación a la manera en que ésta opera en el cine español de la década de los ochenta hasta nuestros días.

El problema más importante al que se enfrenta una aproximación de este tipo radica en la gran cantidad de información que acerca del postmodernismo se ha venido generando en estas últimas cuatro décadas. La idea de postmodernidad ha estado presente en gran parte de los debates filosóficos y estéticos de los últimos cuarenta años y, sin embargo, pocos términos se han prestado tanto a la controversia, a las malinterpretaciones y, sobre todo, a un uso abusivo. A pesar de que desde los comienzos de la década de los ochenta este tema ha generado un gran debate en las esferas de la cultura, la estética, el arte y la filosofía, persiste una extraordinaria diversidad de criterios, a veces contrarios, que aún podemos encontrar a propósito de esta problemática. A fecha de hoy no existe un discurso consensuado que haya aunado de forma coherente la gran variedad de opiniones y teorías que existen sobre la postmodernidad.

Como he señalado, se percibe una tendencia al uso abusivo del término, como comodín para referirse a una gran diversidad de fenómenos culturales, sin que muchas veces venga al caso, haciendo que el término «postmoderno» sea percibido como un inmenso cajón de sastre. El pensador italiano Umberto Eco pone de relieve este problema con la siguiente reflexión:

Desgraciadamente, «posmoderno» es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aun más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero (Eco, 1985: 27).

La razón de tantas discrepancias radica en el problema de diferenciar la era postmoderna, y sus productos culturales, de la metodología que se ha articulado entorno al estudio de los procesos culturales presentes en esos productos culturales postmodernos. Esta última, la metodología, como herramienta y orientación que permite un acercamiento científico a los distintos productos culturales, y a los procesos que en ellos tienen lugar, se ha venido extendiendo al estudio de otros periodos históricos, entendiendo que esos procesos están presentes en toda producción cultural, si bien presentan las especificidades del contexto histórico en que se desarrollan. No debemos olvidar que la mayoría de los teóricos de la postmodernidad apoyan sus conclusiones teóricas sobre la presencia de estos procesos (intertextualidad, parodia, homenaje, nostalgia, etc.) en los productos culturales del pasado, aludiendo a periodos históricos como la Edad de Oro de la Literatura Española y el Renacimiento (Hutcheon) o la Edad Media (Bajtín), entre otros. No en vano, las relaciones intertextuales genettianas entre hipotexto e hipertexto (la relación de un texto con otro) y la idea de imaginario colectivo (como acumulación de enunciados y de significados en los productos culturales) se apoyan en el diálogo que los productos culturales del presente entablan con los del pasado.

Lo que es evidente es que alrededor de la segunda mitad del siglo XX, la sociedad occidental comenzó a experimentar un cambio de paradigma cultural y del conocimiento. La modernidad, cuyos inicios más evidentes se retrotraen a la Ilustración, el Iluminismo y al pensamiento de los enciclopedistas, había construido una concepción cosmológica del mundo en la que operaba la idea de progreso. Después de la Segunda Guerra Mundial, la pérdida de confianza del hombre hacia sí mismo dio lugar al progresivo desmoronamiento de todo este aparato teórico y conceptual.

La nueva sensibilidad postmoderna se expresaría en las producciones culturales, las artes, la música y el cine en particular, de un modo muy diverso y heterogéneo, como resultado de este nuevo espíritu que comienza a manifestarse hacia finales de siglo XX. Esta sensibilidad se vio afectada considerablemente por la influencia de los nuevos medios que pasan a constituir la principal fuente de información y de entretenimiento de la sociedad: la radio, el cine, la televisión y, posteriormente, internet, así como también otras formas emergentes de la nueva cultura comercial como el lenguaje de la publicidad y los productos culturales populares (la literatura «best-seller», el cómic, el teatro musical, las fórmulas y los seriales radiofónicos y televisivos, el videoclip, etc.).

Si examinamos el término en relación con su etimología, «postmoderno» es la unión de dos términos latinos, el prefijo «post-» («tras», «después») y la raíz «moderno» («contrapuesto

a lo antiguo o a lo clásico y establecido»), por este motivo, en primer lugar, nos detendremos en determinar con exactitud a qué nos referimos con «moderno».

Como señalábamos, los diferentes autores coinciden en señalar la existencia de una línea de pensamiento que se inicia en el Renacimiento y que transita por el Siglo de las Luces y la Revolución Francesa finalizando su recorrido en lo que llamamos modernidad. En la modernidad la razón sustituye a la providencia en la cosmovisión del mundo y del ser humano. El hombre ya no está sometido a fuerzas misteriosas que escapan a su control. El Humanismo sostenía la idea según la cual la razón y la justicia regían las vidas de los individuos: el hombre era la medida de todas las cosas. Los descubrimientos técnicos y científicos mejoraron las condiciones de vida y reforzaron el optimismo y la confianza en un futuro mejor para la humanidad, un progreso constante en la dirección del perfeccionamiento del ser humano. En este sentido el pensador alemán Habermas señala:

Los pensadores de la Ilustración con la mentalidad de un Condorcet aún tenían la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos. El siglo XX ha demolido este optimismo. (Habermas, 1988 [1980]: 5).

Si bien es cierto que existen referencias a la postmodernidad en el ámbito de la literatura en la década de 1950, encontramos su antecedente más directo en la década de 1960 en la obra del arquitecto estadounidense Robert Venturi (1925-2018), *Complejidad y contradicción en arquitectura* (Venturi, 1980 [1966]). En ella Venturi realizó una crítica sistemática contra las ideas y los preceptos del movimiento moderno. Frente a la austeridad de lo funcional, Venturi tuvo la visión de una arquitectura entendida como la celebración de referencias plurales y democráticas. Siguiendo la senda recorrida por Venturi, circunscrito inicialmente al ámbito de la arquitectura, el término «postmodernidad» fue acuñado por el arquitecto estadounidense Charles Jencks en los años setenta, y se hizo popular a partir de la década de los ochenta, definiendo con él la tendencia consistente en adoptar de forma lúdica diversas referencias del pasado más allá de las necesidades de una construcción funcional.

Del ámbito arquitectónico, el término pasó a ser aplicado al conjunto de las artes plásticas hasta finalmente convertirse en concepto filosófico, en herramienta de análisis de los productos culturales de una época y de las ideologías sobre las que se sustentan.

En la obra *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Jean-François Lyotard define la condición postmoderna como una creciente incredulidad hacia las grandes «metanarrativas» del pensamiento occidental; en sus propias palabras: «Simplifying, to the

extreme, I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives» (Lyotard, 1984 [1979]: 11). El postmodernismo ha dejado de creer en lo que Lyotard llama «les grandes récits», o las narrativas maestras. En este sentido, una de las principales características de la cultura postmoderna es su capacidad de resignificar los discursos culturales desde una mirada crítica. Las características de los procesos que podríamos enmarcar como críticos han contribuido a la disolución de los discursos culturales hegemónicos. Esta caracterización define la postmodernidad desde la negación, lo que la postmodernidad no es, desde lo que cuestiona, aspecto que ha sido duramente criticado al no proponer una alternativa definida y unívoca. La concepción postmoderna de Lyotard generaría una ingente cantidad de literatura durante los años ochenta, que seguiría incrementándose y llegaría a su punto álgido a finales de los noventa. Y aunque las teorías de Lyotard generaron una inmensa polémica y fueron objeto de un número considerable de críticas, lo cierto es que aún hoy en día continúa siendo la principal referencia para explicar este fenómeno. A la definición del filósofo francés se le han sumado otros conceptos próximos, como es el de «Poshitoria», sobre el que el pensador estadounidense Arthur C. Danto ha reflexionado en profundidad (Danto, 1999 [1997]).

En el arte, como señala el semiólogo musical Rubén López Cano (2006: 34-36), tampoco se ha construido un único «metarrelato»; por lo que el «arte» actual, si es que podemos hablar de un concepto moderno como el de arte en la era postmoderna, no quiere liberarse del pasado y no genera un discurso teórico contra él, como sí lo hicieran los manifiestos del arte moderno. Tampoco profesa compromiso alguno con los valores estéticos tradicionales, por lo que el arte no ha de ser bello. Hay una ruptura con la estética tradicional, no comparte la fe en el futuro, desligándose de la idea de progreso ilustrada y de la idea de linealidad histórica. Se da una ausencia de modelos y cánones por lo que el arte es lo que cada artista quiere que sea, resultando un arte ecléctico, heterogéneo e híbrido. La producción artística, puede adquirir cualquier formato o soporte. Cada obra genera su propio contexto y funda su propia teoría del arte.

Por todo ello, la obra reclama del receptor unas competencias que le ayuden a reconstruir el contexto que antes le suministraba la historia y que ahora es tarea del espectador. Coexiste una gran diversidad de discursos en circulación, todos ellos complejos y contradictorios. Estos discursos luchan por su hegemonía en una sociedad mediática como la actual. En este sentido, desde una perspectiva errónea, se ha acuñado la máxima «todo vale» como expresión de un acercamiento superficial a las distintas manifestaciones artísticas de la posthistoria. En esta tesis, desde una metodología de los estudios culturales, la semiótica y la recepción, trataremos de superar esa mirada frívola analizando en profundidad la significación

cultural que los productos culturales, y entre ellos los cinematográficos, atesoran, abandonado el concepto moderno de arte para referirnos a ellos.

La cultura postmoderna se encuentra inexorablemente unida al concepto de «intertextualidad». La intertextualidad es un término propuesto por Julia Kristeva para referirse a la relación entre un texto y otro (hipotexto e hipertexto, de acuerdo con la terminología de Gérard Genette). Este concepto no solo puede ser aplicado para establecer la relación entre textos literarios, sino también para entender el diálogo que tiene lugar entre las producciones propias de distintos lenguajes comunicativos, como las producciones cinematográficas, y de aquellas con las producciones presentes en distintos medios (literarias, pictóricas, escultóricas, fotográficas, audiovisuales, etc.).

La intertextualidad apareció en el marco de la semiótica y el estructuralismo franceses, conectando los ámbitos de la lingüística y las ciencias de la comunicación. El concepto fue acuñado por Julia Kristeva en uno de los apartados de su obra *Semiótica* (Kristeva, 1978 [1969]). Concretamente, en su capítulo «La palabra, el diálogo y la novela» (Kristeva, 1978 [1969]: 187-226), Kristeva estudia los textos teóricos del lingüista soviético Mijaíl M. Bajtín, quien es considerado uno de los precursores del estudio del discurso y la relación entre distintos géneros literarios. La obra de Bajtín aborda los estudios sobre lo carnavalesco y lo dialógico, en abierta oposición a los discursos oficiales y monológicos. En este sentido, Mijaíl Bajtín habla de «dialogismo» para referirse a la relación que los diferentes enunciados literarios guardan entre sí. Para Kristeva, «Bajtín es uno de los primeros en reemplazar el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no está, sino que se elabora con relación a *otra* estructura» (Kristeva, 1978 [1969]: 188).

Apoyándose en la idea de «intersubjetividad» de Bajtín, Kristeva acuñó el concepto de «intertextualidad» afirmando que «en lugar de la noción de intersubjetividad se instala el de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble» (Kristeva, 1978 [1969]: 190). Para Kristeva la relación entre un texto y otro tiene lugar en forma de diálogo: «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva, 1978 [1969]: 190). La influencia de Bajtín y del concepto de intertextualidad de Kristeva en la teoría y la crítica de las décadas de los sesenta y los setenta del siglo XX, sobre todo en los campos de la semiótica y el estructuralismo, puede percibirse en los escritos de autores como Gérard Genette, Roland Barthes o Linda Hutcheon.

El crítico estructuralista Gérard Genette realiza un extenso estudio a la intertextualidad literaria en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Genette, 1989 [1962]). En esta obra Genette propone la definición de intertextualidad como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989 [1962]: 9). Además, establece

cinco categorías intertextuales que se engloban bajo el concepto de «transtextualidad» (la relación de un texto con otros) que en orden de abstracción y globalidad creciente son: la «intertextualidad» que incluye la cita, la alusión y el plagio; la «paratextualidad» que se refiere a los elementos que aparecen fuera del texto, es decir, los *paratextos* (epígrafes, dedicatorias, notas al pie de página, etc.); la «metatextualidad» son los comentarios de los textos literarios sobre otros textos, en una relación crítica que tiene lugar de una manera alusiva, sin citar, y en el extremo, sin nombrar el texto referido; la «architextualidad» que contempla lo escrito fuera del texto (portadas, contraportadas, marcas que señalen que la obra pertenece a determinado género, etc.); por último, señala la «hipertextualidad», que es el conjunto de categorías generales o transcendentales, el más abstracto y el más implícito (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.) del que depende cada texto, una singular relación completamente muda que, como máximo, articula una mención *paratextual* de pura pertenencia taxonómica (Genette, 1989 [1962]: 9-17). Para entender lo anterior, Genette distingue dos tipos de texto: el hipotexto que es un primer texto y el hipertexto que es el texto creado o derivado a partir del primero.

El teórico francés estudia dos categorías de la «hipertextualidad»: la parodia y el pastiche. La primera ofrece la ambigüedad de ser, por un lado, una burla, pero también un homenaje a un texto y al autor de éste.

De esta manera, la obra de Genette continúa la línea de investigación del dialogismo propuesta por Bajtín profundizando en los efectos paródicos, satíricos y burlescos de la literatura. Uno de los ejemplos que utiliza Genette de manera recurrente en su obra es la *Batracomiomaquia*, poema burlesco y paródico que se burla del estilo épico de Homero.

En síntesis, podemos afirmar que la noción de intertextualidad difundida por Gérard Genette y Julia Kristeva defiende la idea de que ningún texto se justifica por sí mismo, ni comienza y acaba en sí mismo, sino que es más bien un eslabón de una larga cadena de textos que le precedieron y a los que debe su existencia, y que, a su vez, será el origen de otros que le han de suceder. Genette la define «como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989 [1962]: 10) o de un modo más poético con las siguientes palabras: «[...] para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se deben desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez» (Genette, 1989 [1962]: 495), haciendo referencia a la necesidad de una lectura relacional (leer dos o más textos en función uno del otro).

Para que la intertextualidad pueda manifestarse es necesaria la existencia de un bagaje cultural en los receptores al que éstos se remiten para poder identificar en el nuevo texto (hipertexto) las referencias a otros textos previos (hipotextos). El lector-receptor da sentido al texto a través de dichas referencias y relaciones. De este modo, es necesaria su participación activa a la hora de establecer las relaciones entre los textos. Si el lector no identifica el diálogo intertextual (que puede darse en forma de cita, de alusión, de parodia o de las diferentes categorías establecidas por Genette), el hipertexto quedará reducido a un simple sentido, sin posibilidad de que se amplíe su significación. Para que el texto revele toda su potencialidad significativa es necesaria una doble o una múltiple lectura.

El concepto de intertextualidad fue también aplicado por Roland Barthes (2003: 343) quien afirmaba que «el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» que configuran, a su vez, un auténtico laberinto de relaciones. Todos los textos se construyen a partir de otros textos en una interminable sucesión de referencias.

En este infinito marco referencial los límites entre la originalidad y la recreación artística se hacen cada vez más difusos. Por este motivo, Barthes desplaza el protagonismo del acto de comunicación del escritor-autor al lector-receptor. En este sentido, Barthes, en su ensayo «La muerte del autor», incluido en su obra *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, afirma:

[...] un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en el que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito [...] Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor (Barthes, 1984: 71).

La «muerte del autor» se ha convertido en el paradigma de la postmodernidad. Las consecuencias de su aplicación en el mundo del arte contemporáneo traerán consigo la muerte del artista y del crítico, figuras representativas en la modernidad de la autoridad.

En paralelo a la muerte simbólica del creador en la postmodernidad acontece la disolución de la identidad del individuo. Para Stuart Hall, el sujeto postmoderno no tiene una identidad permanente; al contrario, adopta y asume diferentes identidades en diferentes momentos como respuesta a la pluralidad de discursos culturales y sociales.

This produces the post-modern subject, conceptualized as having no fixed, essential or permanent identity. [...] The subject assumes different identities at different times, identities which are not unified around a coherent 'self' (Hall, 1992: 277).

Dick Hebdige (1998) entiende que la parodia, el pastiche y la alegoría son elementos que destruyen el concepto de autor. En la postmodernidad no es posible «inventar», con lo que el autor debe conformarse con reconstruir y reestructurar lo que otros ya han dicho. Por su parte Fredric Jameson, en su obra *El giro cultural* (1999 [1998]: 20-22), afirma en un sentido análogo que con la llegada de la postmodernidad ha tenido lugar la «muerte del sujeto».

En este contexto se nos plantea si hay espacio para la existencia de un sujeto creador, cineasta o compositor, o si éste está abocado como individuo, en un marco de total globalización e intertextualidad, a la disolución. La respuesta para nosotros es clara y radica en la concepción que se tiene de la figura del creador, tradicionalmente anclada en la idea romántica del genio, y que manifiesta una marcada animadversión hacia los aspectos de referencialidad, como intertextos, que pudieran albergar los procesos creativos, perspectiva que debe ser matizada.

Por otro lado, Jaques Derrida en sus obras *L'écriture et la différence* (Derrida, 1967a) y *De la grammatologie* (Derrida, 1967b) especula en torno a la problemática de la escritura. Si para la modernidad representaba un proceso reflexivo donde se desarrollan las potencialidades inherentes a la naturaleza esencial del texto, para la postmodernidad la escritura se convierte en una herramienta que nos aleja completamente del valor de uso de origen, facilitando la aparición de nuevas significaciones. En este sentido, Derrida señala una distinción entre una «polisemia semántica», que establece varias interpretaciones orientadas a una lectura final, y una «diseminación» que «de-construye» el sentido original y que produce una pluralidad de lecturas completamente independientes. El texto postmoderno se concibe como una diseminación de infinitas ramificaciones, que renuncia tanto a un origen en la intencionalidad del autor, como a una lectura final que concluya en su totalidad el significado de la obra.

En la postmodernidad la pérdida de un referente último elimina la proyección hacia el origen que ofrecía un sentido teleológico de la historia. La modernidad se articulaba a través diferentes metarrelatos históricos donde las diferentes etapas que se sucedían se entendían como una continua mejora acorde a la idea de progreso ilustrada y de la utopía. La postmodernidad, sin embargo, no se entiende como una superación de la etapa moderna y sus esfuerzos por recuperar los fundamentos de un origen. La disolución de todo sentido original

del cual pudiéramos reapropiarnos da lugar a una forma errática de volver a recorrer la historia que manifiesta la imposibilidad de remontarnos a una verdad fundamental.

En la posthistoria (Vattimo, 1998: 9-22; Danto, 1999 [1997]) la experiencia se concibe como «rememoración» de la tradición histórica desde la perspectiva desapegada del nihilismo. No se trata de recordar al pasado en busca de la presencia original de nuestra identidad, sino de un vagar descentrado que pone en valor los innumerables simulacros (fábulas y ficciones) de nuestro imaginario.

El pensamiento postmoderno abandona el sentido evolutivo de la historia para sumirnos en el «eterno retorno» de lo mismo en el que las imágenes del pasado vuelven sin identidad propia adquiriendo cada vez distintos significados. Esta rememoración disuelve la tradición e imposibilita la fijación de una identidad.

Pasamos así del esquema evolutivo dialéctico en el que dos momentos sucesivos se oponen, aunque mantienen una identidad de fondo, a un «eterno retorno» donde la repetición o reproducción de lo mismo, acaba generando lo radicalmente diferente. En este sentido, la postmodernidad abandona el modelo dialéctico moderno basado en la oposición en la identidad, para desplegar un nuevo tipo de lógica anti-dialéctica caracterizada por la «diferencia en la repetición» (Kaiero Claver, 2007: 214).

En síntesis, la postmodernidad evidencia un juego, más o menos irónico, con estilos, citas y niveles narrativos que pone en evidencia un escepticismo metafísico o nihilismo hacia la «gran narrativa» de la cultura occidental. Se da una preferencia por lo virtual y artificioso que cuestiona la realidad y una «disminución del afecto» por parte del sujeto, que se encuentra atrapado en la aparente libertad de lo virtual, un simulacro construido por signos interminables y reproducibles que inducen a el individuo a un estado de conciencia próximo a la esquizofrenia.

I.1. EL CINE POSTMODERNO

El cine entró en la era postmoderna en la década de los ochenta del siglo XX, a través de un cuestionamiento y desencanto hacia las formas de hacer cine hasta ese momento. Con el paso de los años, esta nueva manera de hacer cine fue tomando forma hasta dar lugar a nueva estética totalmente opuesta a su antecesora: la modernidad.

El cine moderno procuró un cambio con respecto al llamado cine clásico. Éste último utilizaba fórmulas que se habían ido especificando en géneros que complementaban las rutinas y modelos de la producción industrial.

El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento. Las convenciones estilísticas de la narración de Hollywood, que van desde la composición del plano hasta la mezcla de sonido, son reconocidas intuitivamente por la mayoría de los espectadores (Bordwell, 1996: 164).

El cine clásico presentaba una narración lineal, una estructura predecible y una serie de convenciones narrativas y audiovisuales, establecidas en la década de los cuarenta en el cine estadounidense, que conformaban un sistema que facilitaba a los estudios planear, producir y comercializar sus películas, lo que permitió a cada estudio especializarse y contribuir con sus conocimientos genéricos a la producción fílmica general.

El cine moderno se formularon nuevas narrativas y se comenzó a experimentar desde distintas ópticas, lo que dio lugar a las llamadas vanguardias. Nos encontramos el cine soviético, con películas de gran intensidad visual que manifiestan importantes avances técnicos y expresivos en el montaje, y cuyo mayor exponente es Sergei Eisenstein (1898-1948). Por otro lado, el cine surrealista trata de expresar lo irracional y el inconsciente produciendo un cambio radical en el lenguaje cinematográfico. El director aragonés Luis Buñuel (1900-1983) es uno de sus máximos representantes, y su película *Un perro andaluz* (1929) se considera el paradigma de esta tendencia. Se incluyen con frecuencia dentro del cine moderno las distintas manifestaciones cinematográficas del neorrealismo, la «nouvelle vague», el expresionismo, el dadaísmo, el futurismo, el cubismo, y muchas otras tendencias surgidas durante el transcurso del siglo XX hasta llegar al cine abstracto.

El cine de vanguardia busca romper con la narrativa convencional y se entiende a sí mismo como un producto artístico e intelectual más allá de un espectáculo popular, experimentando con multiplicidad de propuestas que se fundamentaban sobre distintas bases teóricas con el objetivo de revolucionar el arte.

Opuestas a los modelos planteados por la modernidad, las producciones del postmodernismo son múltiples, eclécticas, de manera que se puede argumentar que «la unidad de este nuevo impulso —si es que la tiene— no se da en sí misma, sino en el mismo modernismo que trata de desplazar» (Jameson, 2006 [1983]: 166).

El postmodernismo destruye las jerarquías del discurso de la modernidad y se produce un paso de la palabra a la imagen, del «logocentrismo» al «iconocentrismo». Además, en lo social y económico, se da también un profundo cambio: se pasa a una sociedad de consumo basada en la tecnología y los medios de comunicación que configura nuevas bases referenciales

para la construcción simbólica de los imaginarios audiovisuales como resultado de las fusiones que posibilitan las nuevas tecnologías en lo que viene a conocerse como procesos globalización (McLuhan y Powers, 1995 [1989]). En algunos casos, ésto dio lugar a que la atención creativa se focalizara en el diseño de la producción, dejando en un segundo plano otros elementos como la psicología de los personajes o el discurso narrativo. *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, por ejemplo, pone de manifiesto el interés del director en el impacto visual provocado por espacios y atmósferas [IMAGEN 1].

La postmodernidad plantea un tipo de discurso intertextual que se contrapone al modelo clásico basado en las convenciones de los géneros cinematográficos. Las narraciones postmodernas se construyen a base de simultaneidad, frente a la continuidad de la modernidad, en las que se reciclan elementos cinematográficos de épocas pasadas en una continua actualización que tiene lugar en el presente.



IMAGEN 1. Cartel de la película *Blade Runner*



IMAGEN 2. Cartel de la película *El baile de los vampiros*

Otro título en el que se percibe esa moda «retro» es *El baile de los vampiros* (*Dance of the Vampires*, 1967), de Roman Polanski, en el que se parodia el cine de vampiros [IMAGEN 2]. En la cinematografía española encontramos esta mirada nostálgica en el cine de José Luis Garci, por ejemplo, en *You 're the one* (*Una historia de entonces*) (2000) y en *El crack cero* (2019), una precuela que evoca el cine «clásico» de Hollywood. En *Blancanieves* (2012), Pablo Berger recrea el cuento de los hermanos Grimm aludiendo al cine mudo para ofrecer una mirada crítica de la sociedad contemporánea, algo que también ocurre en una de las escenas de *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar.

Los inicios de la posmodernidad cinematográfica se dieron con la creación de productos que mezclaban elementos, formatos y géneros muy diferentes. Este cine pone en contacto en sus argumentos situaciones extremas, además de profundizar en una autoconciencia fílmica.

A finales de los años sesenta llegaron al cine directores como Woody Allen, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Brian De Palma, Martin Scorsese o George Lucas, entre otros, que crecieron viendo cine a través de la televisión. Además, algunos de ellos realizaron estudios cinematográficos en el ámbito académico de la universidad. Por este motivo pertenecen a una generación con autoconciencia histórica del cine que consiguieron un mayor control sobre sus producciones. Esto dio lugar a la producción de películas muy exitosas como *El padrino*, *Star Wars* o *Encuentros en la tercera fase*. El éxito de películas como *Star Wars* y *Tiburón* dio lugar a la creación de los *blockbusters*, películas que contaban con un alto presupuesto e importantes campañas publicitarias. Estas nuevas formas de producción pueden ser ya consideradas, en cierto sentido, producciones cinematográficas postmodernas.

Otros productos cinematográficos de la época que se consideran de «autor» manifiestan también los procesos propios de la cultura postmoderna. Las películas de realizadores como Bogdanovich, Coppola, Scorsese o Allen, entre otros, manifiestan una conciencia histórica y una autoconciencia reflexiva sobre el cine que se va acercando a la sensibilidad postmoderna.

Por ejemplo, *La última película* (*The Last Picture Show*, 1971) de Peter Bogdanovich, narra en blanco y negro la muerte de un cine; Humphrey Bogart, como icono del cine «clásico», se aparece a Woody Allen en *Sueños de seductor* (*Play It Again, Sam*, 1977) de Herbert Ross; este mismo director rodó *Dinero caído del cielo* (*Pennies from Heaven*, 1981), que alude a la comedia musical clásica, mientras *La rosa purpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) de Woody Allen, es un homenaje al cine «clásico» en el que la imaginación de su protagonista permite difuminar las fronteras entre la realidad y la ficción cinematográfica.

Diferentes directores realizan un cine autorreferencial: Bogdanovich, Coppola, Scorsese o Allen y de manera diferente Spielberg o Lucas. También es cine metaficcional el cine de serie B de John Milius, John Landis o John Carpenter.

En la década de los ochenta tuvo lugar una renovación importante del lenguaje cinematográfico con producciones cinematográficas de directores como Peter Greenaway, Leos Carax, Aki Kaurismäki, Spike Jonze, Wong Kar-Wai, González Iñárritu, Jim Jarmusch, Ridley Scott o Pedro Almodóvar. Se trata de realizadores con estéticas muy diversas, pero que tienen en común la amalgama o hibridación de los géneros, la fascinación visual, el gusto por la cita, el humor irónico o un espíritu provocador de fondo. A los anteriores podemos añadir el cine de los hermanos Coen, donde constantemente se hace referencia a las atmósferas de los «clásicos» de cada género; David Cronenberg, y su obsesión con el cuerpo humano y su relación con la tecnología; Quentin Tarantino y sus referencias al cine japonés y al *western*; Brian de Palma y su desarrollo narrativo cambiando los acontecimientos históricos; Christopher Nolan y su obsesión con el espacio y el tiempo; David Lynch y sus agobiantes ambientes y surrealistas relatos entre la realidad y el sueño; Tim Burton y su alusión al cine expresionista, Arthur Penn, Martin Scorsese, Robert Altman, Michael Cimino o Peter Bogdanovich, y otros muchos directores que en su cine demuestran la gran influencia de la postmodernidad.

En España el cine de Pedro Almodóvar (quien al inicio su carrera escribió relatos cortos que se publicaron en distintas revistas y diseñó guiones de cómics y fotonovelas) recicló elementos derivados del melodrama «clásico» que se combinan con elementos *kitsch*.

Además, se adhirieron otros formatos derivados de lo audiovisual, como los videoclips y la publicidad, por lo que, con frecuencia, los directores tuvieron sus comienzos profesionales asociados a estos contextos. Un ejemplo es el cine de Isabel Coixet, en el que es evidente la influencia de los formatos propios de la publicidad (formato en el que la directora catalana viene desarrollando un amplio trabajo) y de otras formas audiovisuales típicas de la postmodernidad (como el videoclip musical o la videocreación).

El cine de la postmodernidad no ha dejado de realizar continuas variaciones y reescrituras de sus propias narraciones, y de poner en relieve las estéticas plurales y populares,

reutilizando diferentes elementos y formas de expresión, que ha sido utilizado en diferentes maneras, desde la ironía (parodia) hasta la veneración por los materiales que se reutilizan (homenaje).

En síntesis, podemos afirmar que en la cinematografía postmoderna se revisitan y evocan elementos muy diversos que pertenecen al imaginario colectivo, unas veces intentando ser fieles al original y otras mezclando deliberadamente elementos totalmente contrapuestos, en productos que muestran el eclecticismo como única regla. La cita, la alusión, la parodia, el pastiche, la nostalgia y la fragmentación de la narración son algunas de las consecuencias de la postmodernidad que, al cuestionar la existencia de un orden hegemónico, uniforme y totalitario, ha dado lugar a relatos fragmentados que toman sus referencias de distintas épocas y lugares, por lo que se intensifica el juego intertextual y se reafirma la valoración de la cultura pop.

I.1.2. LA SENSIBILIDAD DEL CINE POSTMODERNO

No es posible determinar una pauta dominante que permita definir las manifestaciones culturales postmodernas en general. Si bien es cierto que podemos hablar de una «sensibilidad postmoderna» que manifiesta su descontento hacia los discursos hegemónicos y dominantes en favor de la libertad del artista más allá de todo prejuicio estético. Por este motivo la posmodernidad se entiende más bien como una sensibilidad o un marco y no como un estilo postmoderno propiamente dicho.

El cine postmoderno es un lenguaje que construye una realidad alternativa e independiente de la realidad. Las películas postmodernas no pretenden representar realidades exteriores, ya que se oponen a ellas. Su única pretensión es construir realidades que solo pueden existir, como simulaciones, dentro de la misma película.

En los filmes postmodernos se construyen y recrean universos visuales que dan pie a la existencia de una realidad virtual independiente. Este fenómeno ha ayudado a desdibujar la frontera entre realidad y ficción, motivo por el que la dualidad ficción-realidad se sigue recreando con asiduidad en el cine postmoderno, no solo en el emergente género de la ciencia-ficción y sus recurrentes futuros distópicos, como observamos en el universo alternativo de *Matrix* (Lilly Wachowski y Lana Wachowski, 1999); sino también en el cine de fantasía de *La historia interminable* (*Die unendliche Geschichte*, Wolfgang Petersen, 1984) en la que el motor narrativo deviene de la relación del lector infantil con la historia narrada; así como en el resto

de géneros cinematográficos, como ocurre a modo de metaficción en el melodrama *La rosa purpura El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985) en el que uno de sus protagonistas, por la imaginación de su protagonista femenina, sale literalmente de la pantalla de una sala de proyección; o en el cine de animación, como es el caso de *Playmobil: La película* (Lino DiSalvo - Heitor Pereira, 2019) en el que dos hermanos penetran en el mundo de las populares figuritas infantiles. Algo parecido sucede en el género musical, en el que los números musicales transportan a los protagonistas a realidades alternativas, como ocurre en *20 centímetros* (Ramón Salazar, 2005), en la que los ataques de sueño de su protagonista dan origen a los números musicales en los que se transforma en cantante.

A continuación, pasaremos a describir los elementos y procesos característicos que manifiesta el cine postmoderno. Debemos advertir que varios de ellos pueden coexistir en una misma película, mientras que en otras se resalta la importancia de uno solo de ellos, dependiendo de la manera en que ha sido concebida la obra.

I.1.3. INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRAFICA

La intertextualidad es la relación que existe entre distintos textos, sean de la misma época o de distintas, que se manifiesta en la nueva obra. Ha de entenderse como el conjunto de relaciones que conectan un texto determinado con otros textos de variada procedencia: del mismo autor (autorreferencialidad) o más comúnmente de otros creadores, de la misma época o de épocas anteriores (nostalgia y homenaje), con una referencia más o menos explícita (literal o alusiva) o en forma de diálogo con un género, un arquetipo textual o una fórmula más o menos imprecisa o anónima.

En el cine postmoderno los procesos intertextuales provocan que las imágenes, los discursos orales, las músicas y los sonidos de todo tipo se entrecrucen y dialoguen entre sí, trascendiendo el texto original para dar paso a uno nuevo mediante distintas variantes como la cita, la alusión, la parodia, el pastiche, el comentario, la ironía, etc.

Cuando una obra cita o alude a otra, la primera proporciona el código de interpretación, es decir, da el sentido, aunque lo que siga sea una parodia o ironía, ya que el espectador interpretará el mensaje del nuevo texto a través de ese código que le ha proporcionado con anterioridad la obra primigenia.

Por ejemplo, en *Viaje a Darjeeling* (2007) Wes Anderson alude al cine de la India como cita en varios momentos de la película y al filme *Le fleuve* (1951) de Jean Renoir. En *Tacones Lejanos* (1991), Pedro Almodóvar hace un homenaje la película *Höstsonaten* (1978) de Ingmar

Bergman. En ambas, se muestra el conflicto entre una mujer y su madre artista, que llevan años sin mostrar el menor interés por mantener relaciones materno-filiales absorbidas por su actividad artística, pero con desenlaces distintos.

Como afirma David Bordwell (1996: 212) «una estructura realista basada en el cine dentro del cine motiva referencias a otras obras, permite cambios inesperados entre niveles de ficcionalidad y puede desencadenar ocasionalmente la parodia del propio arte cinematográfico». Por ejemplo, en la ya aludida *La rosa purpura El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), de Woody Allen, a través de la metalepsis se yuxtaponen distintos niveles narrativos en lo que se puede entender como una parodia seria del propio cine. *Mars Attacks!* (1996), de Tim Burton, es una parodia del cine de catástrofes donde los extraterrestres se vuelven unos seres cómicos que quieren apoderarse de la Tierra. Su director nos sugiere una remembranza a *War of the Worlds* (1953), de Byron Haskin, desde una estética del cine B y de la ciencia ficción de los años cincuenta que acentúa el carácter cómico del filme. En *Shrek* (2001), de Andrew Adamson y Vicky Jenson, se da la parodia simultánea a más de un género.

En el cine español destaca la comedia negra de Álex de la Iglesia, en la que la parodia juega un papel importante a la hora de recuperar elementos del pasado en forma de pastiche para subvertir su significado desde el cinismo, por ejemplo, en *Muertos de risa* (1999), *Balada triste de trompeta* (2010) y *Mi gran noche* (2015). *Superlópez* (2018) de Javier Ruiz Caldera, es una adaptación de un cómic que parodia el cine de superhéroes.

La intertextualidad puede desvelar relaciones de carácter técnico (los movimientos de cámara y la elección del punto de vista) como sucede en el filme *Doble cuerpo* (*Body Double*, 1984) de Brian de Palma, que recrea el filme *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954) de Hitchcock.

I.1.4. EL IMAGINARIO COLECTIVO DE LA POSTMODERNIDAD

Los cambios que a partir años setenta del siglo pasado experimentó la producción audiovisual repercutieron en los modos de recepción y de consumo del público, dando lugar a un nuevo tipo de consumidor de productos audiovisuales. El consumo de películas y los modos de percepción de los productos audiovisuales de la generación nacida a partir de esa década poco tienen que ver con las pautas de consumo de las generaciones anteriores. Nos encontramos con una generación que ha crecido en contacto con una gran cantidad de referentes fílmicos y que maneja unos códigos de interpretación ligados a un consumo

desmedido de productos audiovisuales. Este fenómeno ha dado lugar a la creación de un imaginario colectivo común que comparte la práctica totalidad del conjunto del mundo occidental.

Las películas, aunque en apariencia efímeras, se sitúan en la postmodernidad en un ámbito de consumo continuo que las hace pasar a formar parte del imaginario colectivo durante un tiempo prolongado, casi infinito, aunque de un modo fragmentario, integrándose así en la red de referencias que maneja el espectador. En palabras de David Harvey:

El posmodernismo abandona la búsqueda modernista del significado interior en medio del torbellino actual, y asienta una base más amplia para lo eterno, mediante una concepción construida de la continuidad histórica y la memoria colectiva (Harvey, 1990: 103).

La configuración del imaginario colectivo tiene lugar a través de procesos propios de la globalización a través de un dialogismo cultural. El diálogo que favorecen los medios audiovisuales permite que las diferentes culturas se pongan en contacto en una compleja red de relaciones, creando y acumulando elementos en un amplio, pero a la vez segmentado, imaginario colectivo audiovisual.

Pocos dominan el imaginario colectivo de la postmodernidad y las relaciones intertextuales como los realizadores Jim Jarmusch, Baz Luhrmann o Quentin Tarantino. El investigador Raúl Martínez Torres (2015) encuentra en la obra del primero de estos realizadores la presencia de elementos tanto estéticos como ideológicos propios de la postmodernidad en forma de relación con obras ajenas.

En esta capacidad de apropiación de culturas ajenas, el cine de Jarmusch resulta tremendamente representativo de la era posmoderna: podemos hablar de un conjunto de máscaras que el ser posmoderno va adoptando a lo largo de su vida, de su capacidad de adaptación a nuevos entornos, pero también de una tendencia clara hacia la esquizofrenia y la indefinición. Pero, pese a la enorme influencia de Ozú, Godard o Kaurismäki, sus películas no son ni japonesas ni francesas ni finlandesas, sino absolutamente enmarcadas en la cultura estadounidense contemporánea. Esta apropiación se queda fundamentalmente en la superficie y es un efecto claramente buscado por el director (Martínez Torres, 2015: 179).

Por otro lado, Baz Luhrmann, en *Romeo + Julieta de William Shakespeare* (1996) y en *Moulin Rouge* (2001) ofrece al espectador un espectáculo del exceso y un pastiche de elementos que estimula de forma constante al espectador basado en relatos «clásicos» del pasado fácilmente reconocibles por el público.

Por último, el cine de Quentin Tarantino es también un ejemplo de autorreflexión y del dominio de los géneros y convenciones. En sus filmes toma prestados los elementos que se le antojan del imaginario colectivo, lo que le permite construir narraciones en forma de pastiches cinematográficos.

La película postmoderna no enmascara su condición de película, es consciente de la historia del cine, de sus géneros y convenciones, y revela esta condición en mayor medida que lo hacía el cine con anterioridad. Si el referente del cine «clásico» era la propia realidad o la literatura, especialmente la novela del siglo XIX, el del cine postmoderno es el propio cine.

Un ejemplo de esta autoconsciencia cinematográfica se da en las películas que pretenden realizar una reconstrucción de algún acontecimiento histórico, en las que el referente ya no es la propia historia, sino otras películas que abordaron unos determinados hechos históricos. Por ejemplo, en *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1994), Steven Spielberg trata el Holocausto desde las imágenes arraigadas en la sociedad, para lo que adopta un aparente formato documental a través del empleo de imágenes en blanco y negro. Para Spielberg la fuente no es la historia ni los testimonios de los supervivientes sino los precedentes fílmicos que han abordado el tema con anterioridad. Algo similar ocurre en la película española *El fotógrafo de Mauthausen* (2018) de Mar Targarona, en la que las imágenes, esta vez en color, remiten a la filmografía anterior sobre el Holocausto.

En definitiva, en la postmodernidad el referente del cine no es la realidad, sino las películas que conforman el imaginario colectivo.

I.1.5. CONSUMO Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LA POSTMODERNIDAD

La aparición de la televisión en los años cincuenta y su progresiva expansión dio lugar a un profundo cambio en los hábitos de consumo de los audiovisuales en general y del cine en particular. En la década de los noventa se sumó la aparición de internet, ampliando las posibilidades de acceso a una ingente cantidad de contenidos audiovisuales. Los canales temáticos, la televisión por cable, las multisalas, Internet o las nuevas plataformas televisivas en *streaming* han ampliado las posibilidades de ver cine y han contribuido a colocar al espectador bajo un flujo constante de imágenes.

La televisión ha tenido una gran influencia en las formas de consumo de espectador. En la postmodernidad, las ilimitadas posibilidades de consumo audiovisual que ofrece este medio han dado lugar al desarrollo de lo que se conoce como «cultura del zapping» en la que

el espectador puede visionar distintos programas simultáneamente y cuyo resultado es un programa individualizado construido a base de fragmentos que responde a la forma de consumo compulsiva del espectador.

Como afirma Brandon Taylor, la televisión es:

[...] el primer medio cultural en toda la historia que presenta los acontecimientos artísticos del pasado como un *collage* de fenómenos de importancia equivalente y existencia simultánea, especialmente divorciados de la geografía y de la historia material y trasladados hasta el living o los estudios de Occidente en un flujo más o menos ininterrumpido. (Taylor, 1987: 103-5, citado en Harvey, 1990: 79).

A través de la televisión el espectador tiene acceso a un *collage* constante de imágenes que ha acrecentado enormemente el imaginario colectivo. El cine postmoderno ha ido incorporando algunas de las características y formatos del medio televisivo, por ejemplo, la publicidad o los videoclips musicales.

Desde la popularización de internet, en la segunda mitad de la década de los noventa, a la influencia que los formatos televisivos han venido ejerciendo sobre el cine se le han sumado otros que en los últimos años han inundado de contenidos los medios audiovisuales y que están ejerciendo una notable influencia sobre las producciones cinematográficas; así como el cine ha influido, recíprocamente, sobre aquellos. Nos referimos a los *mashups*, los *flashmob* o las parodias cinematográficas alojadas en plataformas de internet en *streaming*. Estos nuevos formatos han cambiado radicalmente las formas de consumo y producción de los productos audiovisuales.

En la era de la producción colaborativa y de la convergencia en que vivimos la actividad de los internautas está cambiando la manera en que se producen los contenidos en los medios audiovisuales. En este sentido, algunos teóricos comienzan a usar la figura de prosumidor (Toffler, 1992 [1980]), para referirse a los consumidores mediáticos que también son productores. Los individuos que conforman el conjunto de la sociedad no solo actúan como receptores en un proceso comunicativo en el que el producto audiovisual es producido por unos pocos creadores; sino que, a su vez, estos receptores, en el contexto de una red de comunicación e información global, reelaboran el discurso produciendo sus propias creaciones audiovisuales que devuelven a la red. Esta figura se ha potenciado con la proliferación de plataformas en línea que permiten publicar en la web los contenidos audiovisuales de sus miembros.

I.1.6. LA HIBRIDACIÓN DE GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

La posmodernidad ha diluido la noción de género, ese molde en el que se producían las películas que se derivaba de una forma estandarizada de producción dentro de la industria cinematográfica (estudios cinematográficos de Hollywood) y cuyo objetivo era dotar a los filmes de una serie de características que se acomodaban al gusto del público. La hibridación de géneros (*intergenericidad*) que muestra el cine postmoderno sitúa a la nueva obra por encima de estos modelos haciéndola diferente, particular y única.

Mediante la *intergenericidad* se combinan distintos géneros como el drama, la comedia, la ciencia-ficción, el cine negro, el *pulp*, el *western*, el *thriller*, etc., y de esta mezcla se deriva una nueva obra. Es frecuente que se retomen antiguos géneros, ya pasados de moda, como el musical, otorgando nuevos sentidos a un modelo que configuró el cine en décadas pasadas.

En las obras *intergenéricas* se suelen poner de relieve los medios y los procesos de producción, en ocasiones a través de un exceso estilístico, con el objetivo de hacer evidente la artificialidad del cine entendido como meta ficción. Por este motivo la *intergenericidad* suele venir acompañada de una reflexión sobre los mismos géneros desde una posición crítica que delata la arbitrariedad de las convenciones cinematográficas dominantes.

La hibridación genérica es característica del cine de directores como Woody Allen, Wim Wenders, Bigas Lunas y Pedro Almodóvar. De este último, *Carne trémula* (1997) mezcla el cine negro con el melodrama.

El cine musical es un género que manifiesta intensas hibridaciones. En él se asimila el pasado reciclando los materiales del musical «clásico». Ejemplos de musicales postmodernos son *Corazonada* (1981), de Francis Coppola, *Moulin Rouge* (2001) de Baz Luhrmann, *Chicago* (2002) de Rob Marshall o *La La Land* (*La ciudad de las estrellas*) (2016) de Justin Hurwitz. En España, *El otro lado de la cama* (2002), y su secuela *Los dos lados de la cama* (2005), ambas de Emilio Martínez-Lázaro, *20 centímetros* (2005) de Ramón Salazar, *Una hora más en Canarias* (2010) de David Serrano, *Los miércoles no existen* (2015) de Peris Romano, *Cerca de tu casa* (2016), de Eduard Cortés o *La llamada* (2017) de Javier Ambrossi y Javier Calvo, entre otros muchos, muestran estos procesos de hibridación.

Los filmes que recurren al cine negro, al suspense, al *thriller* o al cine «clásico», suelen manifestar marcados procesos de «intergenericidad». En este sentido, son títulos destacados, entre otros, *The Godfather* (1972) de Francis Ford Coppola, *Cape Fear* (1991) de Martin Scorsese, *The Untouchables* (1983) de Brian de Palma, *The Silence of the Lambs* (1991) de

Jonathan Demme o *Seven* (1995) de David Fincher. Otro claro ejemplo de esta característica posmoderna es *Paris, Texas* (1984), de Win Wenders, que es una relectura del género de los *westerns*.

La alusión al género de terror del pasado se puede ver en *Scream. Vigila quién llama* (1996), de Wes Craven, y en *Scary Movie* (2000) de Keenen Ivory Wayans, película en la que la *intergenericidad* e intertextualidad tienen una gran presencia al tratarse de una parodia que mezcla los géneros de las películas a las que se cita.

Por último, las películas de animación también suelen manifestar esta característica posmoderna. *Playmobil: La película* (2019), de Lino DiSalva, es un buen ejemplo de *intergenericidad* aglutinando de forma inconexa referencias a diferentes géneros cinematográficos en forma de pastiche: cine musical, el péplum, el *western*, pasando por la alusión del cine de ciencia-ficción (*Jurasik Park*, *Star Wars* o *Blade Runner*), las películas de James Bond, el cine de piratas y los mundos fantásticos de hadas y princesas del cine de Disney.

I.1.7. LA NARRATIVIDAD POSTMODERNA

El cine postmoderno, como la literatura, ha decidido dar un cambio a la estructura narrativa y abandonar la linealidad, optando por la falta de causalidad, la no linealidad, la complejidad, la fragmentación y el replanteamiento de las estructuras espaciotemporales del relato fílmico.

En este sentido, son ejemplos paradigmáticos las películas de Peter Greenaway que toman estructuras a partir de números, conjuntos, medidas y proporciones. Su sistema narrativo se caracteriza por el empleo de superposición de imágenes, encuadres dentro de otros encuadres y la fragmentación de la narración. La fragmentación y la deconstrucción de la trama y la serialización forman la base de su sistema narrativo. La estética del fragmento, en el caso de la obra de Greenaway, se refiere tanto a su aspecto visual (la división de la pantalla en diversas capas en las que aparecen simultáneamente varias imágenes) como al nivel narrativo (diversas tramas que se desarrollan al mismo tiempo) (Keska, 2009: 65).

Desde el punto de vista de la estructura narrativa el filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, se considera uno de los precedentes de este nuevo formato no lineal que define el cine postmoderno. En este filme, los *flashbacks* empleados son ejemplo de cómo exponer una historia con un sentido fílmico. En *Rashomon* la utilización de *flashbacks* ofrece la

posibilidad de contar relatos contradictorios desde las diferentes perspectivas que los protagonistas tienen de los hechos que se narran.

Un tipo de estructura filmica frecuente en el cine postmoderno consiste en aglutinar varias historias en el mismo filme. Este es el caso de *Relatos salvajes* (2015) de Damian Sziffrón, película que consta de seis episodios que se articulan entorno a un eje común, y en la cinematografía postmoderna española, como metarrelato, *Sexo fácil, películas tristes* (2014) de Alejo Flah. Algo parecido ocurre en *Perfectos desconocidos* (2018) de Álex de la Iglesia, en la que la historia de cada uno de los protagonistas se desvela en un juego que permite una reflexión sobre los límites de la intimidad en la era de la exposición.

En la cinematografía postmoderna las formas de construir los relatos son más importantes que la propia historia que se narra, por este motivo se pueda afirmar con propiedad que se trata de un cine, en cierto sentido, formal en el que predominan las formas, las imágenes, la estética y lo visual. Por este motivo, la crítica al cine postmoderno pone el acento en la artificialidad, la falta de originalidad y el apego hacia lo convencional de las imágenes que manifiestan estas producciones cinematográficas. El cine postmoderno se apropia de las imágenes y las músicas, que ya tienen sentido por sí mismas, que han pasado a formar parte del imaginario de los espectadores como fetiches. Así, hablamos de un cine alusivo, un cine donde coexisten múltiples fragmentos de tramas, planos, géneros y músicas, en el que se reciclan estilos tanto propios del cine como de otros medios y formas de expresión.

Las películas de directores como David Fincher, Tony Scott, Spike Jonze y Quentin Tarantino, entre otros, muestran estos procesos postmodernos. Por ejemplo, Fincher, en *The Game* (1997) alude la narrativa de *La casa de juegos* (1987), de David Mamet, y *Reservoir Dogs* (1992) o *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, recuperan la estructura de *Atraco perfecto* (1956), de Stanley Kubrick.

I.1.8. LA FRAGMENTACIÓN

Frente al orden y la lógica narrativa del cine clásico, el cine postmoderno muestra predilección por lo ambiguo, lo aleatorio y el azar. En la postmodernidad, la destrucción de los grandes relatos ha dado lugar a abandonar la necesidad de encontrar un sentido único, a articular relaciones causales y a ofrecer una conclusión a sus relatos. Por este motivo, el azar, que era difícilmente aceptado en el cine clásico, aparece como el detonante de muchas de las narraciones del cine posmoderno.

En el cine clásico los acontecimientos se mostraban relacionados de una forma lógica. Cada acción concreta producía una consecuencia determinada. La linealidad discursiva y la relación causa-efecto permitía el avance de la película. Por el contrario, el cine postmoderno tiende a negar, o al menos a esconder, las relaciones lógicas entre los acontecimientos y, en numerosas ocasiones, evita ofrecer al espectador una conclusión concreta o cerrada del relato.

El cine postmoderno construye sus narraciones sin respetar la cadena causa-efecto, por lo que presenta relatos fragmentados que se reconstruyen de una manera que no responde a la linealidad. Las películas postmodernas facilitan al espectador pequeñas porciones de información, que se presentan en forma de saltos temporales (*flashbacks* y saltos hacia adelante) o cambios del punto de vista. A través de esta deconstrucción del relato, el director pretende captar el interés del espectador obligándole a ser un agente activo en la reconstrucción de la historia. El sentido de la narración se reconstruye a través de un juego acordado entre director y espectador, para lo que es imprescindible que ambos asuman que están ante una ficción y que la película no oculte su condición de película desde el principio. También son característicos los finales abiertos que dejan inconcluso el relato fílmico permitiendo al espectador completar la narración.

Un ejemplo paradigmático de la fragmentación se da en el cine de Woody Allen, en el que la construcción narrativa conecta varias historias a partir de un hecho concreto, por ejemplo, en *Hanna y sus hermanas* (1986). En ocasiones ese acontecimiento es casual, como sucede en *Match Point* (2005), en el que el azar decide la suerte de sus protagonistas y determina el final de la narración.

La fragmentación implica también tomar elementos diferentes de otras obras para incorporarlos en una nueva, lo que origina su descontextualización, despojando a los elementos reciclados de todo su simbolismo y su soporte histórico para unirlos a otros elementos de diversas maneras, que van desde el *collage* hasta una total disociación estructural. Ejemplos de esta tendencia serían *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, o *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, películas construidas en base a antiguos códigos fílmicos, que en la actualidad han perdido interés; en este caso particular se reciclan el cine negro y el «pulp», respectivamente.

La fragmentación suele darse como forma de estructurar el guion de la película. En este sentido, la estructura diegética de la película no es unitaria, sino que presenta historias paralelas, o unas dentro de otras como *mise en abyme*. También es frecuente la utilización de *flashbacks* que permiten romper la linealidad temporal.

La narración global entendida como metarrelato contiene varios elementos dispersos, que se unen de diferentes maneras, pero sin que ninguno sea considerado inferior en importancia a otro. Estos fenómenos de fragmentación tienen lugar en filmes como *Amores*

perros, *21 Gramos* (2003) y *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu. *Snatch* (2000), de Guy Ritchie, es otro ejemplo. También *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson, *Crash* (2004) de Paul Haggis, *Relatos salvajes* (2014) de Damián Sziffrón o *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch.

Una película que manifiesta una marcada fragmentación es *Memento* (2000), de Christopher Nolan. En ella se manifiesta la reconstrucción de una identidad por medio de signos: tatuajes e imágenes fotográficas. Además, presenta una estructura narrativa en retrogradación, es decir, contada hacia atrás. En el cine español es representativo de esta tendencia el cine de Julio Medem que construye sus historias mediante una narrativa muy fraccionada, con unos relatos «agrietados» que le permiten conectar la realidad representada con lo explícitamente ficticio. También es el caso del cine de Almodóvar en el que con frecuencia se construyen narraciones como *mise en abyme*, donde unas historias se cuentan dentro de otras historias, por ejemplo, en *La mala educación* (2004).

En el cine postmoderno los procesos de reescritura y resignificación son intensos y definen el marco en el que se construye la narración (más que los propios géneros cinematográficos que pasan a utilizarse como un elemento más que se reutiliza). Para aproximarnos a su estudio debemos realizar una aproximación a diferentes conceptos como el pastiche, las adaptaciones, las versiones, los *remakes*, las sagas, las secuelas, las precuelas y los *reboots*. Estos términos ponen en evidencia las diversas formulas de reciclaje de materiales cinematográficos que se reutilizan en el marco de unas narraciones muy fragmentadas.

En este sentido, una de las formas de fragmentación más relevantes que se han dado en los últimos años es en la que el relato no concluye en una sola película, dejando un final abierto, o forzando la continuación de la historia en otra película o en otras más. Este fenómeno es una práctica habitual que consiste en dar continuidad a películas de éxito comercial, persiguiendo que el éxito se repita con el estreno de otros filmes que extienden la historia, continuándola o ampliándola, tomando a alguno de sus protagonistas o algún acontecimiento narrado, con el consecuente aumento de los beneficios económicos derivados. Éste es el caso de las sagas en las que encontramos un amplio abanico de historias.

Entre las sagas encontramos adaptaciones cinematográficas de series de libros. Éste es el caso de *El Señor de los Anillos* que está basada en las exitosas novelas de J. R. Tolkien, que ya de por sí son una saga. Dirigidas por Peter Jackson, pequeñas tramas concluyen en cada una de las tres películas, pero los espectadores deberán esperar a la última para que la historia central llegue a su fin. Además, se le sumaron los filmes pertenecientes a la saga *El Hobbit*. También

es el caso de la saga fantástica *Harry Potter*, adaptación cinematográfica de la serie de novelas escrita por la autora británica J. K. Rowling.

En el cine de aventuras encontramos *Indiana Jones* de Steven Spielberg y *Piratas del caribe*. En esta última cada entrega fue dirigida por diferentes directores: Gore Verbinski, Rob Marshall, y Joachim Rønning y Espen Sandberg.

El género de ciencia-ficción es uno de los más prolíficos en la creación de sagas, como es el caso de *Parque Jurásico*, de Steven Spielberg.

Los viajes al pasado y al futuro son una característica fundamental en el cine postmoderno, mostrando la fragmentación de la historia. Así encontramos la trilogía de *Regreso al futuro*, de Robert Zemeckis, en la que se hace explícita la reinterpretación, desde lo cómico, de un futuro y un pasado reinventados. Otro ejemplo de la manera particular en el que el cine postmoderno explora los viajes en el tiempo toma como hipotexto el filme *El planeta de los simios* (1968) de Franklin J. Schaffner, película a partir de la que han derivado numerosos *remakes*, secuelas y precuelas a través de la mirada de diferentes directores como Tim Burton, Rupert Wyatt o Matt Reeves.

El cine de ciencia-ficción y el género de terror se hibrida en sagas como la espacial *Alien* con un nutrido número de secuelas y las precuelas *Prometheus* (2012) y *Alien: Covenant* (2017). Se trata de una serie de películas rodadas por diferentes directores como Ridley Scott, James Cameron, David Fincher o Jean-Pierre Jeunet, cuyas historias han derivado en la mixtura con otra saga similar, *Predator*, resultando los filmes *Alien vs. Predator* (2004) de Paul W. S. Anderson y *Alien vs. Predator 2* (2007) de Colin Strause y Greg Strause.

Los futuros distópicos tienen presencia en varias sagas como *Matrix*, en la que los hermanos Wachowski plantean un futuro apocalíptico donde los seres humanos son esclavos de las máquinas y son cultivados para su consumo, o *Terminator*, que iniciara el director James Cameron, en la que los androides pretenden aniquilar a la humanidad. En ambas aparece la figura del elegido, el salvador que tratará de cambiar ese futuro apocalíptico.

El cine de terror también cuenta con un importante número de sagas. En *Saw*, por ejemplo, cada película es distinta, con el nexo común de una estética gore que presenta a un maníaco que encierra a sus víctimas a las que propone una serie de macabras trampas para sobrevivir.

En el cine de detectives y espías el ejemplo paradigmático es la saga *James Bond*, con gran número de secuelas que además es modelo para otras muchas series cinematográficas como *Misión Imposible* o *Bourne*. El cine sobre la mafia tiene su referente principal en la saga *El Padrino* de Francis Ford Coppola, cuyo primer filme data del año 1977. Otros productos afines presentan a delincuentes como protagonistas, por ejemplo, la película *Oceans Eleven*

(2001), a la que siguieron *Ocean's Twelve* (2004) y *Ocean's Thirteen* (2007), todas ellas de Steven Soderbergh, son *remakes* y *reboots* del filme homónimo del año 1960 de Lewis Milestone

Las sagas de superhéroes son resultado de los viajes transmediáticos que tienen lugar desde el formato del cómic a la pantalla. La más exitosa *Superman*, devino en un sin fin de películas y *reboots* y aparece junto a otros superhéroes como en *Batman v. Superman: El amanecer de la Justicia* (2016). Como analizaremos más adelante, en la producción española *Superlópez* (Javier Ruiz Caldera, 2018) se parodia al popular héroe americano transformándolo en un antihéroe hispano, como homenaje al popular cómic de Juan López Fernández (JAN), reflejando un costumbrismo típicamente hispano como crítica a la sociedad de nuestro país.

La cultura postmoderna está plagada de producciones audiovisuales provenientes del cómic, de lo que es muestra la existencia de una amplia variedad de adaptaciones cinematográficas de los cómics de Marvel y DC Comics (Detective Comics)¹⁶, entre otros. Un ejemplo paradigmático es la saga de películas rodadas sobre el personaje del cómic Batman, el emblemático caballero de la noche, adaptación del celeberrimo personaje de DC Cómics, entre las que se encuentran *Batman* (1989) y *Batman Returns* (1992), ambas de Tim Burton, *Batman Forever* (1995) y *Batman y Robin* (1997), ambas de Joel Schumacher, y *Batman Begins* (2005) de Christopher Nolan. Algunos de estas adaptaciones muestran como característica principal discursos paródicos hacia el propio género de superhéroes al que pertenecen, como es el caso de *Deadpool* (Tim Miller, 2016) y su secuela *Deadpool 2* (David Leitch, 2018).

Pero sin duda el relato que más se puede asemejar a un metarrelato en la era de la postmodernidad es la saga espacial *Star Wars*. A partir del éxito de ese primer filme del año 1977, se rodaron numerosas secuelas y precuelas desde las primeras dirigidas por George Lucas a la nueva generación de J. J. Abrams.

En el género de la comedia, a partir de los años en los años ochenta irrumpen con fuerza películas que por su éxito en taquilla dieron lugar a secuelas. Los hermanos David y Jerry Zucker rodaron títulos comerciales como *Aterrizza como puedas* (*Airplane!*, 1980) y su secuela *Aterrizza como puedas II* (*Airplane II: The Sequel*, 1984) en la que se parodian los filmes de catástrofe de los setenta, específicamente al filme *Aeropuerto* (*Airplane 77*, 1970) de George Seaton. De los mismos directores *Agárralo como puedas* (1988) es una parodia del cine de espías

¹⁶ *Iron Man*, *El increíble Hulk*, *Iron Man 2*, *Thor*, *Capitán América: El primer vengador*, *Marvel: los vengadores*, *Iron Man 3*, *Thor 2: El Mundo Oscuro*, *Capitán América: El soldado de invierno*, *Guardianes de la Galaxia*, *Vengadores: La era de Ultrón*, *Ant-Man*, *Capitán América: Civil War*, *Doctor Extraño*, *Guardianes de la Galaxia Vol. 2*, *Spider-Man: Homecoming*, *Thor: Ragnarok*, *Black Panther*, *Vengadores: Infinity War*, *Ant-Man y la Avispa*, *Capitana Marvel*, *Vengadores: Endgame*, *Los 4 fantásticos*, *Elektra*, *Daredevil*, *Deadpool*, etc.

y agentes secretos que traería consigo las secuelas *Agárralo como puedas 2 y ½* (1991) y *Agárralo como puedas 33 1/3. El insulto final* (1994). En la década de los noventa aparecen otros títulos como *Hot Shots ¡La madre de todos los desmadres!* (*Hot Shots*, 1991), comedia de Jim Abrahams, quien había trabajado en numerosas ocasiones con los hermanos Zucker, y su secuela *Hot Shots 2* (*Hot Shots! Part Deux*, 1993).

En España es en el género de la comedia en el que se producen mayor número de sagas. Un ejemplo paradigmático de saga es *Torrente*, formada por cinco películas dirigidas por Santiago Segura. Otro ejemplo de comedia con secuela es *Isi/Disi. Amor a lo bestia* (2004) de Chema de la Peña, que originó la película *Isi/Disi: Alto voltaje* (2006) de Miguel Ángel Lamata. Los títulos de estas películas ponen de manifiesto la relación intertextual con el popular grupo de rock australiano del que toma de manera paródica la transcripción fonética de su nombre. *Ocho apellidos vascos* (2014) y su secuela *Ocho apellidos catalanes* (2015), ambas dirigidas por Emilio Martínez Lázaro, son parodias de vascos y sevillanos, en la segunda se introduce la figura de los catalanes, entorno a una relación de pareja y una boda, también paródica, ambientada en el País Vasco y Cataluña, respectivamente, en un intento de mediar en los conflictos territoriales que manifiesta el Estado Español.

Siguiendo con las comedias, la película *El mundo es suyo* (2018) de Alfonso Sánchez, es una secuela de la exitosa *El mundo es nuestro* (2012), adaptación al cine de una webserie de internet protagonizada por los mismos personajes y primer largometraje español financiado en parte a través del método *crowdfunding*.

Entre las sagas del cine postmoderno español también encontramos adaptaciones cinematográficas de series de libros. Este es el caso de *Manolito Gafotas* (1999), de Miguel Albaladejo, y *Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* (2001), de Joan Potau, cuyo hipotexto es la exitosa serie de novelas escritas por la autora española Elvira Lindo.

En el cine musical español también se han producido comedias de éxito que han provocado el rodaje de secuelas. Ese es el caso de la película *El otro lado de la cama* (2002) y su secuela, *Los dos lados de la cama* (2005), de Emilio Martínez-Lázaro en las que se asimilaran ciertos modos del cine musical norteamericano «clásico» con elementos locales y del gusto del público español como integrar las limitadas cualidades vocales y coreográficas de los actores protagonistas en los números musicales.

Como homenaje al cine negro hollywoodiense José Luis Garci rodó en la década de los ochenta la película *El crack* (1981) y, al año siguiente, su secuela *El crack 2* (1982). Casi cuatro décadas después, Garci retoma la saga con *El crack cero* (2019), una precuela filmada desde una mirada nostálgica que evoca el cine «clásico» de Hollywood.

El cine de terror español también ha generado la saga [*•REC*] de los directores Jaume Balagueró y Paco Plaza, que ha alcanzado un gran éxito comercial a nivel internacional. La saga la componen cuatro filmes: [*•REC*] (2007); [*•REC*]² (2009); [*•REC*]³: *Génesis* (2012); [*•REC*] 4: *Apocalipsis* (2014) esta última entrega bajo la dirección en solitario de Balagueró.

En síntesis, podemos afirmar que las sagas cinematográficas postmodernas han ayudado a construir metarrelatos postmodernos, sustituyendo a las grandes narraciones clásicas que se venían imponiendo desde la mitología grecorromana hasta la modernidad por discursos muy fragmentados.

I.1.9. EL PASTICHE

El pastiche es definido por la Real Academia Española de la Lengua como «imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente»¹⁷. Consiste en tomar determinados elementos particulares o estilos de obras que forman parte del pasado para reutilizarlos en una nueva creación. Fredric Jameson se refiere al pastiche como «una práctica neutral de dicho remedo, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, la risa, esa sensación aún latente de que existe algo normal comparado con lo cual lo que se imita es más bien cómico» (Jameson, 2002 [1998]: 20). Por tanto, se diferencia de la parodia por carecer del componente crítico y agresivo. El espectador puede sentir el placer de reconocer los elementos que conforman el pastiche, pero se resalta la inexistencia del sentido del humor.

Sin embargo, el pastiche suele conllevar una reflexión acerca de lo que se está imitando, lo que, en cierto sentido, procura una cierta mirada irónica en el espectador.

El pastiche, al extraer los elementos de su contexto, hace que la situación, el estilo o elemento que se toma prestado tenga un sentido muy distinto al que tenía en el contexto original. Un ejemplo de uso intensivo del pastiche es *Shrek* (2001) de Andrew Adamson y en el cine español las películas de Álex de la Iglesia en las que se recuperan imágenes del pasado, principalmente del periodo franquista, para subvertir sus significados.

Uno de los directores que con mayor frecuencia recurre al pastiche es Quentin Tarantino. En sus películas *Kill Bill: Volume 1* (2001) y *Kill Bill: Volume 2* (2004) aparece todo un entramado de imágenes que aluden al *anime*, el cine de artes marciales y el cómic, entre

¹⁷ *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario

<<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=pastiches>> [Consulta: junio de 2020].

otras referencias, además de hacer alusión a planos y escenas concretas de otros filmes de Sergio Leone, Peckinpah o Kurosawa. Tarantino toma del *spaghetti western* distintos elementos para el filme *Los odiosos ocho* (2015) entre los que destaca la música del compositor italiano Ennio Morricone. Las bandas sonoras de este cineasta son también claros ejemplo de pastiches de música de diferentes estilos, algunos pasados de moda.

Brian De Palma también emplea el pastiche en sus películas, en las que alude con frecuencia al cine de Alfred Hitchcock. Este cineasta utiliza planos que hacen referencia a otras películas; por ejemplo, la escena del carrito de bebe que cae por las escaleras en medio de un tiroteo en *Los intocables de Eliot Ness* (1987), es una alusión a la famosa escena del *Acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein. En *The Black Dahlia* (2006) se hacen referencias al cine de Howard Hawks, y al *noir thriller* de los años cuarenta y cincuenta.

En España, el filme *Sordo* (2018) de Alfonso Cortés-Cavanillas, es una relectura postmoderna del *western* como pastiche que revisita los iconos del género en el contexto de la posguerra española.

I.1.10. EL REMAKE

En el cine postmoderno encontramos innumerables filmes que reutilizan los diferentes estilos, argumentos o estructuras narrativas de otras películas. En los *remakes* se recuperan antiguas historias que vuelven a ser contadas con una mayor o menor pretensión de ser fieles a la película original. En ocasiones, en los *remakes* se varían algunos elementos o se incorporan otros nuevos tratando de aparentar ser un tanto diferentes y poder ofrecer un carácter más personal. Por otro lado, es frecuente que el *remake* trate de explotar el éxito comercial que tuvo la película original.

El *remake* puede ser considerado el mayor grado de intertextualidad posible dado que la alusión es directa a una sola película de la que se toma, si no la totalidad, la mayor parte de los elementos.

Por ejemplo, *Abre los ojos* (1997), de Alejandro Amenábar, tuvo su *remake* en *Vanilla Sky* (2001) de Cameron Crow, en el que también se aprecia una importante fragmentación del relato. El *remake* también se manifiesta en el cine de Almodóvar quien en *Entre tinieblas* (1983) realizó una versión sacrílega de la película *Marcelino pan y vino* (1955) de Ladislao Vajda.

Las comedias españolas de los últimos años recurren con frecuencia al *remake*. Algunos ejemplos son *Lo dejó cuando quiera* (2019) de Carlos Therón, que es un *remake* del filme italiano homónimo del año 2014 de Sydney Sibilia. *El mejor verano de mi vida* (2018) y *Hasta que la*

boda nos separe (2020), ambos de Dani de la Orden, recuperan *Sole a catinelle* (2013) de Gennaro Nunziante y *Jour J* (2017) de Reem Kherici, respectivamente. Por último, señalaremos la comedia *Si yo fuera rico* (2019), de Álvaro Fernández Armero, que es un *remake* de la también francesa *Ah! Si j'étais riche* (2002) de Gérard Bitton y Michel Munz.

I.1.11. EL *KITSCH* Y EL *CAMP*

Podemos definir lo *kitsch* como una «estética pretenciosa, pasada de moda y considerada de mal gusto»¹⁸ en la que se reutilizan objetos que se consideran vulgares, estéticamente pobres, de imitación y de mala calidad. Pueden considerarse copias simples, superficiales y de nivel inferior que se emplean con un importante grado de sensacionalismo. No obstante, el reciclaje de objetos extravagantes y grotescos propio de la estética *kitsch* nos trae recuerdos emotivos.

Para referirse al *kitsch*, Umberto Eco, en su libro *Apocalípticos e integrados* dedica un capítulo a lo que denomina la «Estructura del mal gusto» en el que, siguiendo la línea de una tradición crítica alemana, emplea estas palabras:

Siendo el kitsch un *Ersatz*, fácilmente comestible, del arte, es lógico que se proponga como cebo ideal para un público perezoso que desea participar de los valores de lo bello, y convencerse sí mismo de que los disfruta, sin verse precisado a perderse en esfuerzos innecesarios. [...] Y Killy [refiriéndose al lingüista alemán Walther Killy] habla de kitsch como un típico logro de origen pequeño burgués, medio de fácil reafirmación cultural para un público que cree gozar de una representación original del mundo, cuando en realidad goza sólo de una imitación secundaria de la fuerza primaria de las imágenes (Eco, 2006 [1968]: 87).

Para Eco, el *kitsch* se inscribe en la cultura de masas en la que tiene lugar una continua dialéctica entre propuestas innovadoras y adaptaciones homologadas. En la cultura postmoderna el público goza de las segundas creyendo estar disfrutando de las primeras.

La belleza, transcendente e inalcanzable en el clasicismo, con el *kitsch* se transforma en un objeto de consumo. Por otro lado, este fenómeno responde al anhelo nostálgico popular y a la idea que de la belleza tiene la clase media.

El cine de Tim Burton, por ejemplo, se inspira en la estética *kitsch* y un género de ficción que hunde sus raíces en el expresionismo. Sus decorados irreales y la exageración con

¹⁸ *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario. <<https://dle.rae.es/kitsch>> [Consulta: junio de 2020].

los que caracterizan sus personajes son recursos que le han permitido crear un particular universo fílmico donde tiene lugar la parodia.

Los hermanos Joel y Ethan Coen también caracterizan sus personajes en la estética *kitsch* como antihéroes que aluden desde una cierta extravagancia y cinismo a los héroes clásicos. Utilizan la parodia para criticar el estereotipo clásico en películas como *Muerte entre las flores* (1990), *Barton Fink* (1991) y *¡Ave César!* (2016). En España destaca el cine de Pedro Almodóvar, que sobre todo en sus inicios, manifiesta un abigarrado universo *kitsch*, por ejemplo, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) que aún mantiene sus ecos en *Kika* (1993).

Una de las formas en que se manifiesta la estética *kitsch* es el *camp*. Para Calinescu (1991: 226) «El *camp* cultiva el mal gusto —generalmente el gusto de ayer— como forma de refinamiento superior. Es como si el mal gusto, reconocido y perseguido conscientemente, pudiera realmente superarse y convertirse en su opuesto». El *camp* se caracteriza por la exageración y el artificio. Un ejemplo de esta estética es el cine de John Waters y su *Trash Trilogy* de la que forman parte las películas *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) y *Desperate Living* (1977).

CAPÍTULO II. EL DISCURSO SEMIÓTICO: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS

AUDIOVISUAL. *AMANTE MENGUANTE DE HABLE CON ELLA* (2002)

El discurso cinematográfico es un acto comunicativo, y como tal debe ser entendido, como señala Eco (1986 [1974]: 370), en un doble sentido: por un lado, «[...] como un sistema “cerrado”, rigurosamente estructurado y visto en un corte sincrónico»; por otro, como un «proceso “abierto”, en el que el mensaje varía según los códigos, los códigos entran en acción según las ideologías y las circunstancias, y todo el sistema de signos se va reestructurando continuamente sobre la base de la experiencia de descodificación que el proceso instituye como “semiosis in progress”».

En realidad, estos dos aspectos no se contradicen, sino que «el uno implica al otro y lo instituye en su propia validez».

La semiótica proporciona un conjunto de herramientas que la sitúan como un método preciso y eficaz para la interpretación de los diferentes textos de los que está formado el discurso cinematográfico. En la actualidad, en el análisis cinematográfico ha disminuido el interés por texto; por el contrario, se ha puesto de relieve el aspecto discursivo.

En las películas el discurso audiovisual discurre a través de diferentes tópicos y convencionalismos, tanto visuales como sonoros, que cargan de significación a las secuencias y mueven las emociones de los espectadores.

Toda película está cargada de referencias simbólicas que cada espectador interpreta poniendo en juego una serie de herramientas semióticas y su bagaje cultural personal que lo conecta con el imaginario colectivo propio de su cultura. Las películas se construyen sobre un juego de símbolos que están orientados a su proceso de descifrado por parte del público. El espectador utiliza sus competencias para interpretar esos símbolos y significantes.

La semiótica aborda el estudio del cine considerando que el filme es un «texto», o más bien, una pluralidad de «textos». En este sentido, el concepto de «texto» es equivalente a «objeto signifiante». La noción de «texto fílmico» implica considerar al filme como un «discurso signifiante» en el que es necesario estudiar todos los elementos. El lenguaje cinematográfico manifiesta medios expresivos muy amplios, puesto que está configurado por el lenguaje articulado, el visual y el sonoro. Además de los diálogos, en la imagen se articulan toda una serie de recursos expresivos: luces y sombras, colores, profundidad de campo, el movimiento de los personajes y de la cámara, cuya ubicación determina el punto de vista, los distintos tipos de plano, que se articulan entre sí a través del montaje, etc. Al plano visual hay que añadir toda una rica y amplia gama de elementos y procedimientos sonoros que analizaremos en profundidad en este capítulo.

El discurso audiovisual se articula en unidades (fotogramas, planos, escenas, secuencias, etc.) de manera afín, aunque diferenciada, de lo que ocurre en el sistema lingüístico. La combinación de todos sus componentes (lenguaje, sonido, imagen, movimiento, montaje, etc.) dentro de un proceso semiótico configura el discurso cinematográfico como un conjunto complejo y estructurado de enunciados múltiples.

Pero la multiplicidad de textos que coexisten en un mismo filme no solo se refiere a la presencia de distintos textos según su naturaleza sonora, visual o narrativa. En una misma película discurren y se entremezclan distintos niveles de textos que atienden a los distintas competencias y herramientas semióticas del espectador, manifestando distintos niveles de significación que se estratifican en función del destinatario. Así, en una misma película conviven y se alternan niveles de significación más explícitos, cuando se destinan al espectador común, y distintos grados de codificación para el espectador «competente» que «entiende» el significado profundo de cientos símbolos en un sentido hermenéutico. No obstante, el espectador común es capaz de decodificar el mensaje, aunque sea a un nivel genérico. En todo caso la significación del mensaje pretende la gestión de las emociones del espectador.

Como señalan Amor López Jimeno y Nieves Mendizábal de la Cruz (2016: 1-2) el análisis de un texto fílmico debe profundizar en los tres aspectos fundamentales que lo componen: el formal o representación fílmica audiovisual, la estructura narrativa y el contexto, incluyéndose en este último tanto los procesos de creación como de recepción por parte del espectador. Estos tres elementos conforman el particular lenguaje cinematográfico y son el marco que permite que tenga lugar el acto de comunicación. Es frecuente que los estudios obvien este tercer aspecto, el contexto, que es, sin embargo, el más importante, puesto que toda obra cinematográfica es concebida para ser interpretada por un espectador. Las películas atesoran un mensaje destinado a un público. Por este motivo, nuestro estudio tratará de interpretar los distintos textos audiovisuales a través del análisis de la red de signos y símbolos, sonoros y visuales, que subyacen y que condicionan su recepción y comprensión por el espectador.

El análisis de los textos audiovisuales actuales es deudor de la influencia que ejercieron los teóricos analistas estructuralistas como Lévi-Strauss, Roland Barthes o Umberto Eco, entre otros. El semiólogo italiano Umberto Eco, en *La estructura ausente* (Eco, 1986 [1974]), fue uno de los primeros en plantear la idea de que los fenómenos de comunicación y significación (incluidas las obras literarias y artísticas) constituyen sistemas de signos, que pueden estudiarse relacionando cada mensaje concreto con los códigos generales que regulan la emisión, la recepción y su comprensión.

Por su parte, Barthes, en sus *Mythologies* (1957), fue pionero en analizar diversas manifestaciones ideológicas incluidas en «textos» muy diversos que van desde la *Guía azul* [*Guide bleu*] a la fotonovela. En 1960, en *Retórica de la imagen*, el semiólogo francés analiza la imagen publicitaria de las pastas «Panzani», insistiendo más en el nivel de significación que en el de la comunicación. En su obra *The Rustle of Language* (1989 [1984]) Barthes afirma que el análisis estructural tiende a modificar las ideas sobre la representación y la imitación del arte (la «mímesis» aristotélica), porque la obra imita un modelo y no la realidad. Este aspecto tiene especial importancia en el caso particular del cine.

Para Christian Metz el objetivo de la semiología fílmica es «el estudio total del discurso fílmico considerado como lugar íntegramente significante» (Metz, 1973 [1969]: 39). Metz fue el primero en aplicar el término narratividad al campo del cine aludiendo a las relaciones sintagmáticas (relaciones de combinación entre los elementos que constituyen el mensaje) y paradigmáticas (relaciones de sustitución entre los elementos susceptibles de aparecer en un mismo punto del mensaje) a las que se refiere la lingüística estructural y la semiología, entendidas como ejes inseparables, y además correlativos, pues se remiten el uno al otro, que constituyen dos importantes modos de producción de sentido del discurso fílmico.

Además, Metz también aborda en su trabajo el problema de las unidades mínimas significativas en el cine decantándose por la pluralidad del lenguaje cinematográfico. En este sentido, el autor afirma que el texto fílmico está constituido por varios tipos de unidades mínimas que constituyen su estructura. Existen tantos tipos de unidades como tipos de análisis y, por tanto, la unidad pertinente de análisis puede variar en función de las distintas formas de construcción de los filmes, de los diferentes estilos, de los códigos predominantes, etc.

Metz (1973 [1969]: 273) estableció cinco elementos de expresión en el cine: la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escritas. Peirce había reducido a tres los elementos significativos: iconos, símbolos e índices, que abarcarían todos los signos con una relación causa-efecto, ruidos, colores o síntomas naturales (Casetti: 1994). Pero no hay que olvidar que la especificidad del lenguaje fílmico viene determinada, en primera instancia, por la imagen en movimiento, verdadera esencia del cine. Las imágenes en movimiento combinan distintos códigos heterogéneos. Para los autores Francesco Casetti y Federico Di Chio estos códigos son: «las imágenes, las huellas gráficas, el sonido verbal, el sonido musical y los ruidos, distribuyéndolos entre aquellos que se refieren a la banda visual (los dos primeros) y los que se refieren a la banda sonora (los tres últimos)» (Casetti – Di Chio: 1994, 75). Este autor también hace referencia a los códigos que relacionan lo visual y lo sonoro.

De un modo similar a lo que sucede en el plano visual, la música debe ser también entendida como un discurso. En este sentido, en nuestra investigación, siempre en relación con las imágenes, el plano musical será analizado aplicando dos teorías: la teoría de los tópicos y el discurso de expectativas que a continuación exponemos.

II.1. LA TEORÍA DE LOS TÓPICOS MUSICALES

El discurso semiótico a partir de la idea de tópico musical es una herramienta eficaz para el estudio del devenir del discurso de la música que conforma una banda sonora. Los tópicos musicales son entendidos como lugares comunes que concretan ciertos procedimientos visitados por el compositor; y que son comprensibles, de un modo consciente o inconsciente, por el público. Estos tópicos se han posicionado en el discurso de la historia como soluciones viables a ciertos requerimientos del discurso de las obras. Así, el empleo de tópicos idénticos o similares dentro de obras o entre obras diferentes puede brindar una visión de la estrategia de una obra o de aspectos más amplios de estilo. Además, las formas de los tópicos individuales pueden enriquecer la apreciación de la calidad de una obra dada y de la naturaleza de la retórica del compositor.

Desde sus orígenes la teoría de los tópicos musicales ha buscado un diálogo constante entre la forma y el significado musical que permite el análisis del devenir de los discursos de las obras musicales como elementos con una fuerte carga hermenéutica que ofrecen la posibilidad de integrar la música en un contexto más amplio, histórico y extramusical, mediante un ejercicio de descontextualización.

La teoría de los tópicos musicales fue postulada por primera vez a comienzos de la década de los ochenta del siglo pasado en el seno de la disciplina musicológica. Desde ese momento hasta nuestros días ha sido objeto de revisión por parte de numerosos estudiosos e investigadores lo que ha generado un considerable número de interpretaciones diferentes. Nicholas McKay en su artículo «On topics today» (2007), distingue dos generaciones principales de pensadores: la primera, formada por Leonard G. Ratner (1985) —el padre de la teoría— y sus dos discípulos Kofi Agawu (1991, 2009) y Wye Allanbrook (1983); y la segunda, representada por los estudios de Robert Hatten (1985, 2004) y Raymond Monelle (1992, 2000, 2006).

El principal objetivo de los estudios pioneros en este campo fue profundizar en los tópicos musicales del siglo XVIII, por lo que a priori cabría suponer que esta teoría ofrece un enfoque ciertamente reduccionista. Por el contrario, somos partidarios de la viabilidad de este

enfoque que en los últimos tiempos ha dado muestra de grandes posibilidades de expansión y aplicación a otras épocas, escenas «performativas» y medios en los que la música está presente como es el caso que aquí nos ocupa, el de la música cinematográfica. En este sentido, Danuta Mirka (Mirka, 2014), por ejemplo, propone su propia definición de tópico musical como «estilos y géneros musicales sacados de su contexto original y utilizados en otro distinto»; definición que le llevó a profundizar en los conceptos de género, estilo y carácter musical; y, como no podía ser de otra manera, en la teoría de los afectos, fundamental para entender la estética del clasicismo.

Esta definición de tópico musical, aunque aplicada a otro contexto histórico y a otro medio como es el cine, encaja a la perfección como marco teórico que nos permitirá entender los procesos de continua recontextualización y descontextualización que tienen lugar en la música de las producciones cinematográficas postmodernas en las que continuamente se alude a toda a una serie de convencionalismos musicales empleados en el pasado.

II.2. EL DISCURSO DE EXPECTATIVAS

La psicología de la percepción musical y el discurso de expectativas desarrollado por Leonard B. Meyer (2005 [1956]) se puede considerar un enfoque complementario muy interesante a la teoría de los tópicos musicales. A través de él podemos entender el modo en que los mecanismos perceptivos del receptor crean una impresión a la hora de percibir y entender la música. Las expectativas concretas que estos mecanismos generan, y que a su vez pueden verse satisfechas o frustradas, producen en el oyente una emoción que está directamente relacionada con el significado que la propia música posee, que no es otro que el derivado del mayor o menor grado de cumplimiento de dicha expectativa.

A continuación, aplicaremos un enfoque próximo a la semiótica (recurriendo a las herramientas que nos procuran la teoría de los tópicos y el discurso de expectativas), como metodología para el análisis de una de las secuencias más representativas de la filmografía postmoderna española: *Amante menguante* de la película *Hable con ella* (Pedro Almodóvar - Alberto Iglesias, 2002). Hemos seleccionado esta secuencia por tratarse de un ejemplo que manifiesta claramente el funcionamiento de la actividad discursiva audiovisual.

II.2.1. *AMANTE MENGUANTE* DE *HABLE CON ELLA* (2002)

Entendido el producto audiovisual como discurso, analizaremos la secuencia conocida como *Amante menguante* incluida en la película *Hable con ella* (Pedro Almodóvar - Alberto Iglesias, 2002) para tratar de desvelar las dinámicas estructurales y los significados que encierra y que la dotan de gran expresividad. Para ello emplearemos como herramienta para el análisis los conceptos de tópicos (Agawu, 2009) y de expectativas (Meyer, 2005 [1956]).

El objetivo principal de este apartado es mostrar que una secuencia puede ser entendida como un discurso que transita por diferentes tópicos y convencionalismos que estructuran y dotan de gran expresividad al discurso audiovisual.

Como veremos, los textos musicales a los que se alude ponen de manifiesto las relaciones dialógicas existentes entre producciones audiovisuales y gestos musicales de diferentes momentos y lugares, entre diferentes artes y géneros, como consecuencia de su «recontextualización» en el medio cinematográfico.

Como sugiere Anahid Kassabian (2001) en lo que denomina «producción de significados» y «proceso de identificación», la música de cine introduce al oyente en un proceso de producción y reproducción de significados e ideologías en el que los significados se encuentran en continua transitoriedad, no son unidireccionales y pueden adquirirse respuestas disímiles. En este sentido, proponemos un estudio de la recepción de la obra entendiendo el filme en cuestión como un palimpsesto audiovisual (Genette, 1989 [1962]) en el que se pueden apreciar las huellas que los trazados de la historia han impreso en él; es decir, concibiendo la obra postmoderna como una encrucijada semiótica que refleja toda una serie de viajes en el espacio y en el tiempo.

En el momento de rodaje de *Hable con ella*, Pedro Almodóvar se encontraba en un periodo creativo maduro, en que el melodrama, modelo cinematográfico tan frecuentado en su obra, había alcanzado ya un alto grado de estilización y sofisticación alejado de las formas trasgresoras de sus primeras películas. El estilo depurado de su cine manifiesta una profunda asimilación de una gran diversidad de procedimientos creativos propios de la postmodernidad (cita, alusión, parodia, ironía, pastiche, etc.); procesos que, por otra parte, están presentes en sus películas desde los inicios de su carrera cinematográfica. De un modo similar, las creaciones musicales para cine del compositor Alberto Iglesias en el momento de componer la banda sonora del filme habían alcanzado un elevado grado de sofisticación y estilización.

Amante menguante es un cortometraje de unos ocho minutos de duración incluido en la parte central del metraje de la película *Hable con ella* en la que escuchamos un cuarteto de cuerda compuesto para la secuencia por el compositor Alberto Iglesias. Está rodado y montado

aludiendo a la estética del cine «mudo», un estilo «retro» que conecta al espectador, mediante una mirada nostálgica, con los inicios del cine. Como mostraremos, *Amante menguante* esconde muchos modos de representación postmodernos que funcionan como plasmación narrativa de las paradojas genéricas que se plantean en la película, siendo metáfora de la relación de sus protagonistas y parábola eufemística de un acto sexual.

Para la secuencia de *Amante menguante* Iglesias compuso un cuarteto de cuerda cuyo discurso musical transita por varios tópicos y convencionalismos musicales como parte integrante del discurso narrativo que cargan de significación a las imágenes y mueven las emociones de los espectadores.

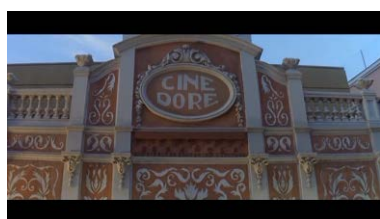
Durante el desarrollo de la secuencia no se perciben sonidos procedentes de la diégesis, a excepción del monólogo que realiza Benigno, el narrador de la historia, por lo que exclusivamente escuchamos la música. Para lograr integrar la digresión dentro del discurso narrativo del filme, Iglesias se vale del empleo de material melódico expuesto anteriormente, señalando los paralelismos visuales que sirven de eufemismo para lo que en realidad está sucediendo entre sus protagonistas, Benigno (Javier Cámara) y Alicia (Leonor Watling), en la habitación de un hospital. Además, se ponen en juego toda una serie de procedimientos y gestos musicales que conectan el corto con los convencionalismos audiovisuales asociados al cine «mudo», los discursos de lo onírico (surrealismo, psicoanálisis y expresionismo) y con lo que hemos venido en llamar la «geometría del dolor».

El corto *Amante menguante* tiene su justificación dentro del filme en la breve y banal conversación que entablan Benigno y Alicia antes de que ella entre en coma. En ese momento, Alicia manifiesta su interés por el cine «mudo». Benigno, su enfermero del hospital, en su obsesión por agradarla, por comunicarse con ella y formar parte de su vida, se convierte en un cinéfilo, asistiendo regularmente a la filmoteca para visionar películas de este género. Una de esas películas, *Amante menguante*, producirá un fuerte impacto en Benigno y le inducirá a narrar su argumento como monólogo a una Alicia en coma: la fantástica historia de amor entre Amparo (Paz Vega), una científica que ha descubierto un elixir dietético y Alfredo (Fele Martínez), su novio. Este relato es una metáfora del acto sexual que va a tener lugar en la habitación del hospital.

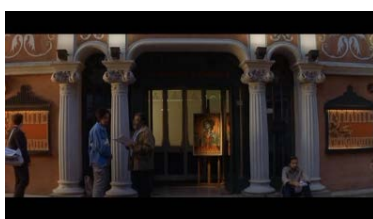
Almodóvar e Iglesias ofrecen en *Amante menguante* una nueva forma de representación del acto sexual como interludio sexual musical (Williams, 2008: 78-88). Frente a la característica puesta en escena de contenidos sexuales explícitos propia de la cinematografía almodovariana, *Amante menguante* pretende ser metáfora y digresión, lo que viene a formar parte de la continua estilización creativa que manifiestan ambos creadores. Para lograr este

objetivo, Almodóvar recurre a toda una serie de convencionalismos que aluden al cine «mudo». En el plano sonoro, los sonidos propios del acto sexual, que podrían parecer tan molestos en la obra de un Almodóvar estilizado, se ven suprimidos por un formato «mudo» en el que la composición para cuarteto de cuerda ofrece, a través de la perfecta aplicación de la técnica del *mickeymousing*, una alta capacidad mimética con la imagen, lo que subraya la alusión a la música que acompañó al cine en sus orígenes. En este sentido, la elección del cuarteto de cuerda como agrupación instrumental que acompaña el cortometraje no es banal, sino que guarda relación directa con el periodo cinematográfico evocado. Como es bien conocido, las proyecciones de cine «mudo» eran acompañadas por la música que era interpretada en directo por un pianista u otro tipo de agrupaciones, entre las que destacaba, por su empleo frecuente, el cuarteto de cuerda, lo que a su vez evidencia la austeridad de una economía de medios propia del mundo cinematográfico entendido como industria. Por el contrario, en las composiciones de Iglesias, el empleo del cuarteto de cuerda no debe ser entendido como una limitación, sino como un recurso frecuentemente utilizado por el compositor, hasta el punto de que puede considerarse como una de sus señas de identidad, que se selecciona por su capacidad evocadora. En *Amante menguante* la tímbrica compacta del cuarteto de cuerda conecta, como sinestesia, con la monocromía del blanco y negro de la imagen. Puesto que la cuerda es la familia orquestal más uniforme en lo que a color tímbrico se refiere, su empleo emula, en cierto sentido, la ausencia de colores en el filme y facilita al espectador un momento de intimidad y un estado de introspección.

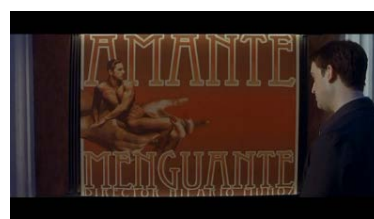
En el comienzo de la secuencia se muestra en pantalla a Benigno, un enfermero que duda de su orientación sexual, mientras evoca su asistencia a los cines Doré, sede de la Filmoteca Española, en los que se proyecta el filme titulado *Amante menguante*. Con un trávelin desde el cartel de los cines, la cámara desciende hasta la puerta de acceso, deteniéndose en uno de los carteles que anuncian la película junto al que se encuentra el protagonista [F.1-3]. En ese momento un fundido traslada la narración desde el momento del pasado evocado hasta el momento temporal presente en la ficción, haciéndonos volver a la habitación del hospital en que Benigno cuida a Alicia, una bailarina que ha entrado en coma [F.4-6].



[F.1]



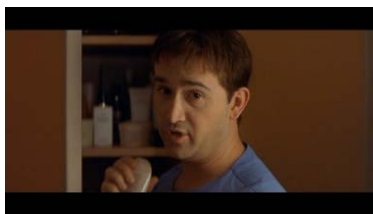
[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

Mientras en la imagen tiene lugar el fundido comenzamos a escuchar el cuarteto de cuerda. En el plano musical, en el comienzo del cuarteto, Iglesias sitúa su mirada en los textos musicales que le ofrece la historia de las creaciones musicales que ha llegado hasta nosotros, seleccionando las convenciones para iniciar el discurso musical que se han posicionado de manera predominante en el devenir histórico. Así, desde el barroco, se tendió a ciertas formas de convención de los comienzos de las obras musicales que provenían de la ópera y que por extensión fueron filtrándose a otros géneros musicales. Nos referimos a la obertura, cuyo carácter derivó en lo que hoy conocemos como el «tópico de la obertura francesa», o sencillamente, «tópico de la obertura» (Agawu, 2009: 41-50). Desde el *pianissimo*, un solo de violonchelo recorre un arpeggio ascendente sobre el acorde de tónica de sol menor. En el segundo compás comenzamos a escuchar el cuarteto al completo, en textura homofónica, que desvela el «tópico de la obertura» con ritmo apuntillado, un tempo lento y carácter solemne, a modo de comienzo, para nuevamente desvanecerse en el solo de violonchelo a través de una dinámica que regresa al *pianissimo*. Se observa un ligero desplazamiento de la acentuación rítmica de los compases cuarto y quinto, lo que ofrece una ligera desviación a la expectativa creada por el tópico (Meyer, (2005 [1956]) [EJEMPLO 1].

EJEMPLO 1. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 1-7

[00:57:54-00:58:17]

Entonces, Benigno se dispone a masajear el cuerpo inmóvil de Alicia como parte de la rehabilitación de la enferma, lo que provocará un momento de relación íntima entre ambos que predispone al comienzo de la narración y que se acompaña de una melodía del violonchelo que discurre aludiendo los tópicos de lo «lírico» y lo «patético». A continuación, el discurso audiovisual del corto transita por los gestos de la música del último romanticismo y del postromanticismo en el que se ha venido en conocer como el «Tema del amor». Construido en un lenguaje romántico pleno, la melodía exuberante y el carácter *molto espressivo* se emplean como gestos que facilitan al espectador la comprensión del carácter metafórico sexual de la escena [EJEMPLO 2]. En la imagen, Benigno retira el camisón de Alicia, que permanece postrada en la cama del hospital en estado de coma. Ante la visión turbadora de sus senos, en Benigno, personaje que se muestra en el filme ambiguo en los signos externos que manifiestan su orientación sexual, se despierta el deseo carnal. La imagen muestra una clara alusión al imaginario religioso de la Virgen. La imagen cenital ofrece una visión que otorga un halo de misticismo a la secuencia y crea el ambiente de introspección necesario para que Benigno comience su narración [F.7-12].



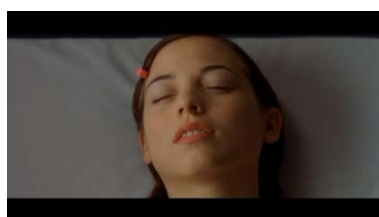
[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

EJEMPLO 2. Alberto Iglesias: *Hable con ella*, *Amante menguante*, cc. 13-17
[00:58:34-00:58:55]

Para Kathleen M. Vernon y Cliff Eisen (2006: 56) las elecciones musicales de Iglesias reflejan una personal adaptación selectiva de una comprensión global que hunde sus raíces en las formas de significado afectivo codificadas en el lenguaje del último romanticismo y del postromanticismo. En este mismo sentido, en *Amante menguante*, Iglesias emplea un amplio abanico de gestos tonales y melódicos procedentes del lenguaje de Mendelssohn y Brahms; así como las técnicas del expresionismo de comienzos del siglo XX. Sus prácticas compositivas cinematográficas revelan una decidida preferencia por las cuerdas como conjunto, pero también frecuentemente con un tratamiento solista, y en este sentido Iglesias explora el sonido desnudo de las voces de los cuartetos de un último Brahms o un primer Schoenberg —de ahí su frecuente comparación con Bernard Herrmann— más que los grandes gestos de la exuberante música orquestal, acercándose a la gran expresividad de Tchaicovsky y del primer Richard Strauss, que forman la columna vertebral de la música «clásica» cinematográfica.

Al comienzo del cortometraje, una vez comienza la imagen en blanco y negro, la pareja de enamorados se presenta en el entorno del laboratorio en el que Amparo desarrolla su trabajo como científica en busca de un elixir dietético, entablándose así una relación dialógica con las narraciones sobre *Mad Doctor* que pueblan el discurso de la historia del cine, y cuyo hipotexto principal es, sin duda, el filme *Frankenstein* (James Whale, 1931) basado en la novela celeberrima de Mary Shelley. Se trata de una de las innumerables relecturas postmodernas del mito de Prometeo, uno de los discursos narrativos más potentes de la historia cinematográfica, sobre el que Almodóvar volverá a reflexionar nuevamente en *La piel que habito* (2011). En

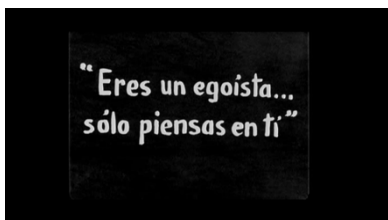
Amante menguante un Prometeo mujer subvierte el mito y evidencia, una vez más, la paradoja genérica que encierra este corto.

Imagen y música presentan un alto grado de mimetismo que se alcanza gracias, por un lado, a la sincronización perfecta que se establece entre estos dos elementos y, por otro, al marcado carácter descriptivo del discurso sonoro. La necesidad de una música tan gráfica y de su paralelo en el esfuerzo significativo que observamos en la imagen es, sin duda, el resultado de la ausencia de diálogos entre los personajes. Así, las acciones en la pantalla tienen su obligada respuesta en la música. De esta forma, en el comienzo del corto, en la imagen se establece de nuevo un diálogo con la música del cine «mudo» y, en sentido amplio, con las primeras películas sonoras, aludiendo a los convencionalismos de la técnica de la articulación sincrónica, lo que otorga a la secuencia parte de su carácter arcaico y un cierto tono burlesco.

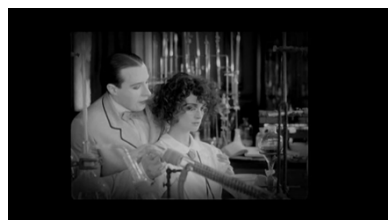
El trabajo obstinado y concienzudo de Amparo en el laboratorio en busca del elixir tiene su reflejo en los trémolos que ilustran musicalmente las reacciones químicas que tienen lugar dentro de los alambiques, probetas y tubos de ensayo, tras los que la expectativa de culminación de una progresión armónica ascendente marcadamente rítmica, que alude a los cuartetos de cuerda de Shostakovich, se ve satisfecha con la cadencia que tiene lugar en el momento en que Amparo destila la fórmula [F.13-21].



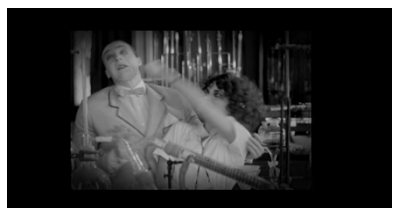
[F.13]



[F.14]



[F.15]



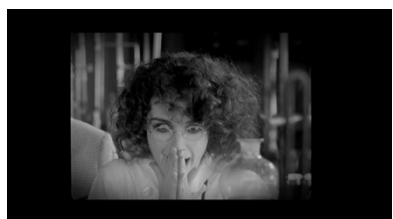
[F.16]



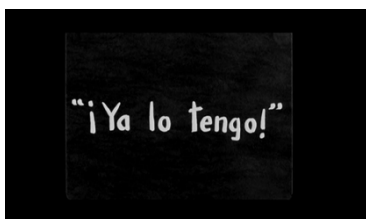
[F.17]



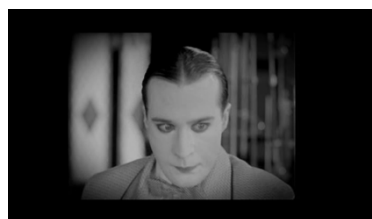
[F.18]



[F.19]



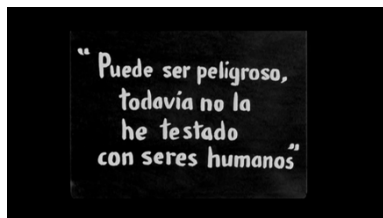
[F.20]



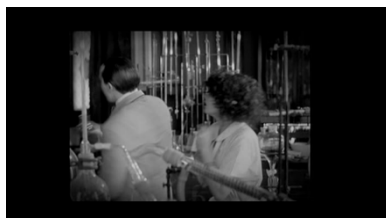
[F.21]

Es bien conocido el carácter irónico que encierran ciertos filmes «mudos». En este sentido, el espectador tiende a relacionar los inicios del cine con el género cómico en el que se catalogan las películas de Charles Chaplin, Buster Keaton o Laurel & Hardy, entre otros. Una de las formas de crítica al rol masculino que encierra *Amante menguante* es consecuencia de la asociación que se produce en el espectador entre este género cinematográfico cómico y la imagen masculina que en ellos se proyecta. Su traslación al presente provoca una importante «resignificación».

De un modo análogo Iglesias emplea ciertos gestos musicales: los asociados a lo grotesco, como uno de los tópicos más recurrentes en el corto, que en asociación con la imagen facilitan el cuestionamiento del rol masculino. En el discurso fílmico, vemos cómo Alfredo arrebató a Amparo la fórmula y juguetea con la idea de probarla, momento en que entra en juego el «tópico grotesco» (Grabócz 2008: 109-110), caracterizado por la combinación de prácticas rítmicas (mecánica, vals) y la colección octatónica, en un lenguaje que dialoga con las creaciones musicales de Bartók y Stravinsky. Amparo le previene de hacerlo puesto que el elixir nunca ha sido testado en seres humanos y puede producir efectos secundarios inesperados. Alfredo, para demostrar su hombría, se bebe el elixir, momento que se ilustra en la música a través de un cromatismo descendente que representa la ingesta [EJEMPLO 3].



[F.22]



[F.23]



[F.24]

Violin I

Violin II

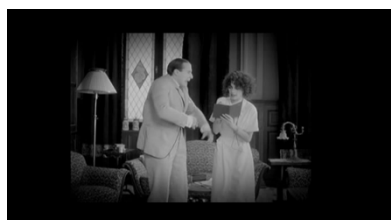
Viola

Violonchelo

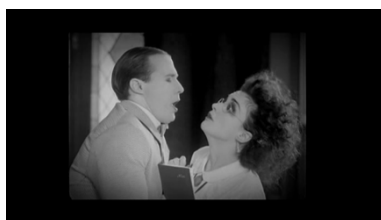
EJEMPLO 3 Alberto Iglesias: *Hable con ella*, *Amante menguante*, cc. 72-76

[01:00:16-01:00:20]

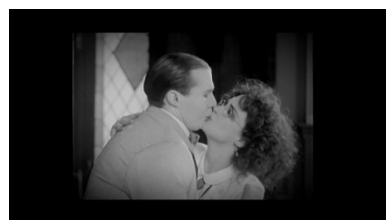
El efecto es inmediato: Alfredo comienza a mostrar reacciones extrañas, convulsiones y movimientos espasmódicos, que se ilustran en la música con cromatismos y acentos rítmicos sincopados, cuya resolución en una cadencia se sincroniza con un eructo exagerado, al que da paso un Alfredo que comienza a menguar [EJEMPLO 4] [F.25-27].



[F.25]



[F.26]



[F.27]

The musical score is written for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score consists of six measures. The Violín I and Violín II parts play a series of eighth notes, starting with a rest in the first measure. The Viola and Violonchelo parts play a descending glissando, marked with 'mf gliss.' and a wavy line. The Viola part starts with a rest in the first measure, while the Violonchelo part starts with a note. The score ends with a final cadence in the sixth measure.

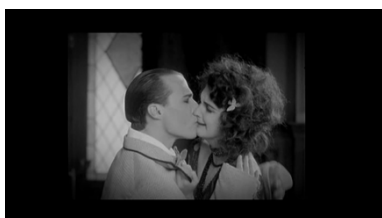
EJEMPLO 4. Alberto Iglesias: *Hable con ella*, *Amante menguante*, cc. 77-81

[01:00:21-01:00:30]

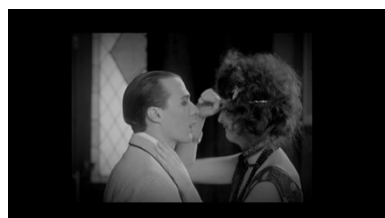
Almodóvar rueda esta metamorfosis de una manera muy elegante: mediante una superposición de planos que se funden en el momento en el que los dos amantes se besan [F.28-30]. Éste es un elemento típico del cine «mudo» que permite mostrar el paso del tiempo de una forma condensada. Mientras, el «Tema del amor», en el que se presenta un *glissando* descendente que no aparecía con anterioridad en clara alusión a un Alfredo que mengua, los arroja evocando el amor pasado. El *glissando* augura el cambio de estatus en la relación amorosa.



[F.28]



[F.29]



[F.30]

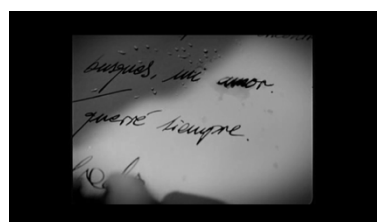
Llegamos al final de la primera de las dos partes de las que consta el corto. Amparo trata desesperadamente de encontrar un antídoto en su laboratorio [F.31]. Alfredo escribe una carta de despedida a su amante [F.32]. Un primer plano muestra simbólicamente cómo una lágrima cae sobre la palabra «amor» [F.33]. El amante coge las maletas y abandona la casa en que convive con Amparo para volver a la casa de su madre, con la que no tenía relación alguna desde hacía años, una casa-palacete que conecta al espectador con el filme *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) y el papel de la madre ausente y castradora [F.34-36]. La casa como refugio, pero también como cárcel, como claustro, nos traslada a la sensación de desasosiego de *House by the Railroad* (Edward Hooper, 1925). La música de gesto postromántico concluye en una cadencia que coincide con el final de la primera parte del corto.



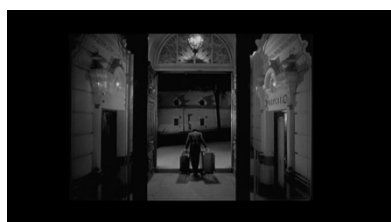
[F.31]



[F.32]



[F.33]



[F.34]



[F.35]



[F.36]

Entonces, a modo de interludio, en el centro del metraje del corto, la cámara regresa a la habitación del hospital donde Benigno masajea el cuerpo inerte de Alicia [F.37-39].



[F.37]



[F.38]



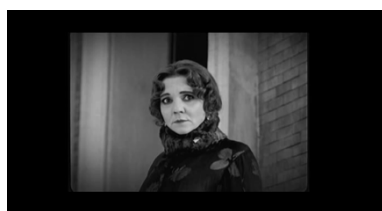
[F.39]

Amparo, después de largos años de separación, descubre el paradero de su amado y le rescata de manos de su madre. El discurso musical se torna próximo al gesto expresionista y su tratamiento más vanguardista, lo que facilita la ambientación psicológica necesaria para una escena en la que el ambiente frío y claustrofóbico de la casa es reflejo del carácter hierático de la madre, cuyo primer plano la presenta impasible en la despedida [F.40-43]. Los dos amantes escapan en un coche conducido por un chofer que espera junto a la puerta [F.40].

En el coche, Amparo abre el bolso en el que ha guardado a su hombre [F.44]. Los dos amantes se mandan besos con una ternura casi infantil [F.45-46]. La música retorna al gesto musical postromántico para acompañar el momento en que Alfredo se convierte en «hombre fetiche», uno más de los que Amparo guarda en su bolso. Alfredo corresponde ese cariño, se abalanza contra la carta que escribió y que Amparo guarda ahora en su bolso, repasando obsesivamente las letras con sus manos. El impacto emocional que provoca la visión de la carta en Alfredo es subrayado por la música. Alfredo presta especial importancia a una palabra en concreto que acaricia insistentemente: «amor» [F.47-48].



[F.40]



[F.41]



[F.42]



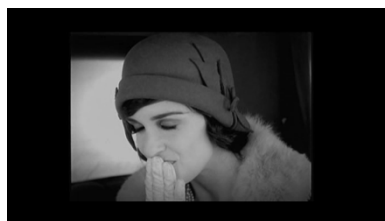
[F.43]



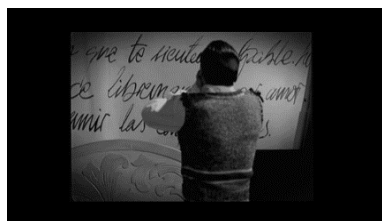
[F.44]



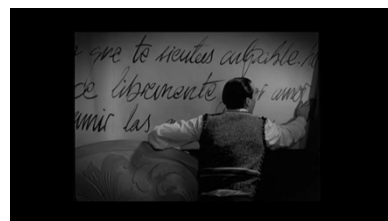
[F.45]



[F.46]



[F.47]



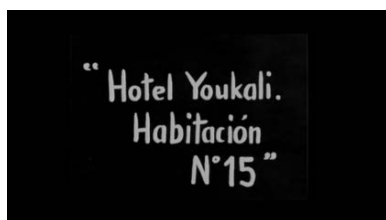
[F.48]

El comienzo de la segunda parte del corto tiene lugar en la habitación del Hotel Youkali, y se anuncia mediante un intertítulo [F.49]. Los dos amantes aparecen sobre la cama, momento que Amparo aprovecha para escribir en su diario, al finalizar la jornada. Amparo

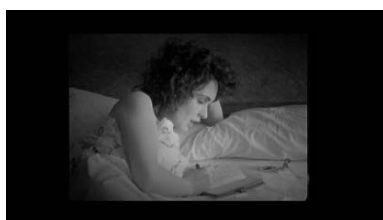
lucha contra el sueño, mientras Alfredo habla con ella, de igual modo que en el filme Benigno habla con Alicia [F.50-52]. El cambio luminoso tras la ventana, una vidriera que alude explícitamente a la estética cinematográfica expresionista, indica la llegada de la noche [F.53]. De nuevo, la música de Iglesias abraza el «tópico de la obertura» para dar comienzo a esta segunda parte del cortometraje como repetición de la música del comienzo. Entonces, un intertítulo nos desvela parte del diálogo entre los protagonistas: «—Duérmete, mi amor. —¿Y si te aplasto, al moverme?». Éste da cuenta del cambio de posicionamiento de los amantes. Contradictoriamente, Alfredo actúa de un modo ciertamente paternal con Amparo; le incita a dormir con el gesto de inclinar la cabeza sobre sus dos manos unidas, y Alicia, obediente y sumisa, repite ese mismo gesto quedándose profundamente dormida [F.56]. Alfredo se ve sobresaltado y excitado por la circunstancia.

Entonces, la imagen cenital de Amparo postrada alude a la misma posición que presenta Alicia en el filme y conecta de nuevo con toda la extensa iconografía religiosa de la Virgen [F.55]. Alfredo, como había hecho ya Benigno en la habitación del hospital, retira con ambas manos la sábana que cubre el cuerpo de Amparo, en una imagen iconográfica en la que Alfredo se esfuerza por retirar la sábana, dejando al descubierto uno de los pechos de Amparo [F.57-58]. Entonces, el primer plano del ojo de la amante cerrándose y realizando los movimientos propios del sueño nos adentra en la ambientación onírica esperada, en un sueño dentro de otro sueño [F.59]. La sábana se desliza sensualmente dejando ver las piernas desnudas de Amparo [F.60].

Para conseguir el halo de misticismo necesario que envuelva la escena sexual, Iglesias visitará los gestos del adagio como espacio cargado de significación. El tema musical que emplea, «La sábana santa», identifica a la protagonista de *Amante menguante* con Alicia, y ayuda a construir el resto de la banda sonora como *leitmotiv*, asociándose en la pantalla a la idea de la virginidad que irremediablemente será violada.



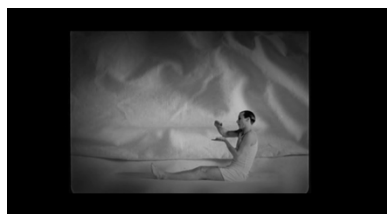
[F.49]



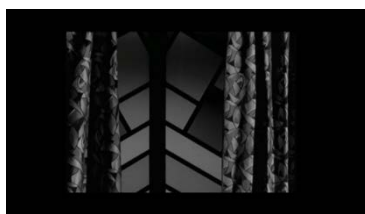
[F.50]



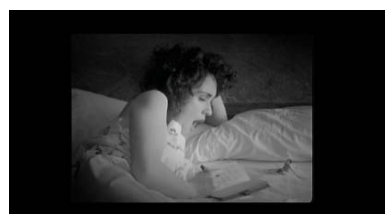
[F.51]



[F.52]



[F.53]



[F.54]



[F.55]



[F.56]



[F.57]



[F.58]



[F.59]



[F.60]

«La sábana santa» presenta una melodía sinuosa y sutil que plasma una explícita evocación del célebre *Adagio for Strings*, Op. 11 (1936) de Samuel Barber (1910-1981). La intertextualidad se hace evidente como gesto musical desde que comenzamos a escuchar la música [EJEMPLO 5].

EJEMPLO 5. Alberto Iglesias: *Hable con ella*, *Amante menguante*, cc. 163-166

[01:03:28-01:03:50]

Ocho décadas después de su composición, el lenguaje pleno de romanticismo lírico, decididamente tonal, del *Adagio for Strings* de Samuel Barber, se toma como referente en *Amante menguante*, con todo el bagaje de intertextualidad que encierra, en la nueva relectura que Iglesias y Almodóvar llevan a cabo, conectando el carácter doliente de la melodía con el mundo religioso de lo místico y del sufrimiento de la Virgen, un halo de espiritualidad a punto de ser profanado.

En el último filme de Almodóvar, *Julieta* (2016), Iglesias volverá a conectar el dolor, la sábana y la alusión al adagio de Barber en la secuencia en que un juez retira la sábana que cubre el cadáver del marido de la protagonista, Xoan (Daniel Grao), fallecido en el mar, para que su mujer, Julieta (Adriana Ugarte), lo reconozca.

Finalizando el análisis audiovisual del corto, en el discurso narrativo se crea una progresiva tensión hacia el clímax final, que es, a su vez, el punto culminante de la película. Eduardo Gregori describe la secuencia del siguiente modo:

[Alfredo] recorre el cuerpo dormido de Amparo como un paisaje, hasta descubrir, fascinado, su sexo. Hipnotizado, casi como las sonámbulas del Café Müller, viaja a su sexo como quien viaja a su inexorable destino. Al llegar allí se introduce, como un explorador onírico, en la gruta. Sale de nuevo, extasiado y conmovido. Reflexiona un instante. Se desnuda. Regresa. Se introduce finalmente en el sexo de Amparo, como en un parto inverso. Decide regresar allí, al inicio de la vida, a la profunda matriz de lo femenino, decide vivir allí para siempre. Primer plano de la cara de Amparo: orgasmo. Inmediatamente después, Almodóvar realiza un primer plano de la cara de Alicia: inmovilidad (Gregori, 2005).

Como se muestra, el discurso audiovisual provoca en el espectador un progresivo incremento de tensión, en claro paralelo al desarrollo de la relación sexual que se representa, que se verá satisfecha con el orgasmo por parte de Alicia y el regreso de Alfredo a la comodidad del útero materno, momento en el que se reestablecerá el estado de reposo.



[F.61]

[F.62]

[F.63]



[F.64]

[F.65]

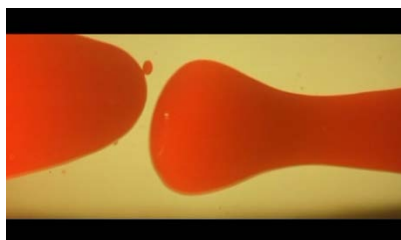
[F.66]



[F.67]

[F.68]

[F.69]



[F.70]

Para acompañar la secuencia, Iglesias compone una música que alude decididamente a su ballet *Cautiva* (1992). Los acordes arpegiados del violín en movimiento arrebatador y *crescendo* crean tensión y predisponen al espectador para la visión de lo que se mostrará en pantalla. La música describe topográficamente el recorrido que Alfredo realiza sobre el cuerpo dormido de Amparo como un paisaje [F.61-62] [EJEMPLO 6].

EJEMPLO 6. Alberto Iglesias: *Amante menguante*, cc. 184-186

[01:05:20-01:05:30]

El patrón arpegiado y la progresión armónica ascendente que presenta concluyen en una cadencia en el momento en el que Alfredo descubre el sexo de Amparo [F.63]. El discurso musical regresa entonces, por un momento, al gesto postromántico del tema «La sábana santa» que acompaña el recorrido pausado, tímido, de Alfredo hipnotizado al sexo de Alicia. El plano está presidido por un espejo circular bajo el que aparece el cuerpo tendido de Alicia sobre el que camina un diminuto Alfredo [F.64]. Inmediatamente después, la música adopta un gesto asertivo dentro del lenguaje postromántico que parece impulsar hacia adelante al personaje [F.65]. Alfredo introduce primero el brazo, y luego tímidamente su torso, en la vagina de Amparo. Tras una cadencia, Alfredo se da media vuelta y reflexiona sobre su decisión. La música regresa nuevamente al material melódico de «La sábana santa» creando un momento reflexivo de introspección que se resuelve, de nuevo, con la alusión al gesto arpegiado de *Cautiva* que acompaña la penetración de Alfredo en Amparo [F.66]. Amparo alcanza el orgasmo. Un primer plano muestra la cara de Amparo mientras gesticula de placer [F.67]. Inmediatamente después, Almodóvar rueda un primer plano de la cara de Alicia, que en contraposición se muestra insensible, inmóvil [F.68].

El momento de reposo tras el acto sexual se consigue musicalmente con la vuelta al gesto del tema «La sábana santa». Entonces la imagen regresa a la habitación del hospital donde Benigno sigue cuidando de Alicia. La voz entrecortada de Benigno, sus masajes demasiado atrevidos, la narración en *off* de la película, todo es concluyente en este momento final en el que el primer plano de la lámpara de la mesilla de la habitación, en cuyo interior dos fluidos de un intenso color rojo se unen ofreciendo una hermosa metáfora visual del contacto sexual entre Benigno y Alicia, se arroja nuevamente con el tema musical de «La sábana santa» en el «tópico del lamento» [F.70]. Como vemos, tensión y reposo aluden a los materiales temáticos *Cautiva* y «La sábana santa», respectivamente. Este último material se emplea atendiendo al principio de continuidad melódica

(Meyer, 2005 [1956]: 93-102), lo que permite su fragmentación sin que se pierda el sentido del discurso musical¹⁹.

En el corpus cinematográfico de Iglesias se repite asiduamente el empleo de la música de su ballet *Cautiva* en diferentes grados de intertextualidad, que van desde la alusión, pasando por la cita textual, hasta llegar a la reutilización prácticamente íntegra de su música. Como es obvio, este hipotexto pertenece al contexto de la danza, un marco diferente al del cine: fue compuesta en su origen para la Compañía Nacional de Danza dirigida por Nacho Duato²⁰. Su tema central es, de por sí, un interesante ejercicio de intertextualidad que transita desde los gestos musicales del postromanticismo, pasando por el minimalismo vanguardista, y tomando como alusión las *Sonatas y Partitas para violín solo* de Johann Sebastian Bach.

La primera reutilización de *Cautiva* tuvo lugar en el film *¡Dispara!* (1993) de Carlos Saura. El cineasta aragonés, como le ocurriera a Pedro Almodóvar, se había interesado por el compositor donostiarra tras la audición de la grabación de la música de este ballet, motivo por el cual encargó a Iglesias un arreglo de *Cautiva* en forma de pequeñas piezas para incluir en su filme. Posteriormente, en *La flor de mi secreto* (1995) de Almodóvar, la escena de desesperación de Leo, la protagonista, ante el desencuentro amoroso con su marido, se acompaña por Iglesias de una gestualidad musical que permite crear inestabilidad en el espectador en un lenguaje próximo al empleado en *Cautiva*; alusión que se hace explícita cuando, al finalizar el bloque musical, Iglesias presenta una cita literal de una de las llamadas de violín características del ballet. De un modo similar, después de *Hable con ella*, Iglesias continuará reutilizando la música de su ballet en otros filmes posteriores. Es el caso de *La piel que habito*, también de Almodóvar, donde la música de Alberto Iglesias emociona y evoca, pero sobre todo, alerta e intriga, resultando perturbadora, lo que consigue mediante la reutilización extensiva de la música de este ballet.

En definitiva, en *Amante menguante* la alusión a los gestos del ballet *Cautiva* se emplea como representación del impulso que mueve de un modo inexorablemente a su protagonista, Alfredo, a la consumación del acto sexual.

¹⁹ El tema es un arco melódico, primero ascendente y luego descendente; las dos partes aparecen separadas por los arpeggios de *Cautiva*.

²⁰ *Cautiva* es un ballet original para la Compañía Nacional de Danza de su Director Artístico, el bailarín y coreógrafo Nacho Duato, con música del compositor Alberto Iglesias, estrenado por la misma Compañía Nacional en el Teatro Madrid, el 12 de abril de 1993.

En las películas el discurso audiovisual discurre a través de diferentes tópicos y convencionalismos, tanto visuales como sonoros, que en su interacción cargan de significación a las secuencias, consiguiendo así mover las emociones de los espectadores.

Los filmes postmodernos están repletos de referencias simbólicas que cada espectador interpreta poniendo en juego una serie de herramientas semióticas y su bagaje cultural personal que le conectan con el imaginario colectivo propio de su cultura. En este sentido, las películas se construyen a través de una red de símbolos que están orientados a su proceso de descifrado por parte del público.

En la postmodernidad, las bandas sonoras deben ser entendidas como discursos que transitan a través de diferentes músicas, gestos, convencionalismos y tópicos que establecen relaciones con otras músicas pasadas y presentes lo que hace visible el diálogo que en la música cinematográfica postmoderna se entabla entre la tradición y la contemporaneidad, entre músicas preexistentes y músicas originales, y entre gestos y géneros musicales diversos. Este proceso dialógico se articula de las más diversas formas (cita, alusión, etc.) reutilizando los gestos musicales propios de las diferentes músicas a las que se alude.

CAPÍTULO III

DIÁLOGOS INTERTEXTUALES EN LA MÚSICA DE CINE POSTMODERNO

ESPAÑOL

III.1. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA MÚSICA

Cuando escuchamos música, con frecuencia en nuestra mente se evocan recuerdos, más o menos definidos, de otras músicas del mismo autor, de la misma época, del mismo estilo o género musical. Esos recuerdos pueden dialogar con algún elemento (rítmico, melódico, armónico, tímbrico, etc.) o gesto musical presente en otra obra musical o en un conjunto de ellas.

El oyente común tiene la capacidad de conectar diversas músicas a partir de la escucha, experimentando este fenómeno en función de sus competencias y de los distintos niveles de escucha que pone en acción; es decir, en relación con las competencias adquiridas durante su vida y el nivel de atención que presta a lo sonoro. En este sentido, el oyente pone en acción sus competencias durante la escucha de obras musicales más o menos conocidas para él (al acudir a una sala de conciertos, al escuchar la radio, al audiovisionar un producto audiovisual como una película o, sencillamente, al percibir el ecosistema sonoro, cada vez más mediado, de su entorno) produciéndose un reconocimiento de ciertos gestos musicales que le permitirán conectar la música que escucha con otras músicas que ha escuchado. Esta escucha presenta también diferentes niveles de atención que van desde la escucha desatenta a una más focalizada y consciente.

En el medio audiovisual, y en el cine en particular, las conexiones intertextuales no solo se producen entre los textos musicales, sino que también tienen lugar entre las imágenes y en la interacción entre estos dos textos, además de poderse presentar entre otros elementos del discurso cinematográfico como los diálogos o el argumento. Por este motivo, en numerosas ocasiones el oyente evoca las imágenes que se asociaron a ciertas músicas en su memoria, trayendo al presente de la audición el imaginario audiovisual común de la cultura occidental. En sentido contrario, ciertas imágenes evocan en la memoria del espectador algún tipo de música con la que se asoció en algún producto audiovisual en el pasado más o menos inmediato.

Por otro lado, la «architextualidad» (las notas del programa de un concierto, los comentarios de los presentadores de los programas radiofónicos o los libretos de un CD) nos permite acceder a otros aspectos paramusicales relacionados con el fenómeno sonoro: al título,

al autor y a diversos elementos relacionados con un género o época de la música que escuchamos. Por este motivo, es frecuente que los architextos nos acerquen a determinados aspectos poiéticos, informándonos de determinados aspectos de la composición que de otro modo serían invisibles para el oyente (referencias explícitas que hace el autor y, por diversos motivos, a otras obras propias o de otros compositores).

En el ámbito de la música popular son bien conocidas las disputas en las que un autor es demandado por otro por plagiar partes de una composición. La problemática que suscita el tema de la originalidad en el mundo postmoderno, al margen de los problemas legales derivados, evidencia la existencia de una cultura musical y audiovisual totalmente interconectada.

Todos estos fenómenos son casos de «referencias musicales», es decir, de la manera en que momentos o partes del discurso de una obra musical concreta, remiten a fragmentos, momentos o gestos musicales de otras obras. Estos procedimientos son conocidos como «intertextualidad musical». Como veremos, en el complejo entramado de textos del discurso cinematográfico la intertextualidad musical se entremezcla con la intertextualidad visual, y con textos de diversa naturaleza como diálogos y otros elementos narrativos.

En este capítulo profundizaremos en el fenómeno de la intertextualidad en la música, los principales tipos de procesos intertextuales y las funciones que la música cumple en su relación con la imagen en el medio cinematográfico, en un marco geográfico y un momento histórico concretos: el cine español en la era de la postmodernidad.

Se distinguen al menos siete tipos de intertextualidad musical: cita, parodia, pastiche, transformación de músicas preexistentes, tópico, alusión y, la recontextualización o reutilización de músicas preexistentes.

III.1.1. LA CITA MUSICAL

El primero de los tipos de intertextualidad musical, la cita, puede considerarse el tipo más claro y explícito de intertextualidad. La cita tiene lugar cuando en un momento determinado del discurso de una obra musical se hace referencia a otra obra musical concreta del propio compositor o de otro autor.

En ocasiones, al reconocer una conexión intertextual presente en una obra se nos plantea la duda de si debe ser entendida como una cita, una reutilización o, sencillamente, como una simple alusión a otro material musical. En este sentido, son clarificadoras las condiciones que Rubén López Cano (2007: 31) establece para considerar un proceso

intertextual como cita; a saber: «1) la remisión intertextual debe ser fuerte y evidente (la mayoría de las veces la cita contrasta con el resto de la música); 2) se debe realizar hacia una obra específica y reconocible aunque se desconozca su nombre o autor; 3) tiene que ser intencional, reconocida y dosificada pues de lo contrario se incurriría en plagio y 4) debe existir cierta «literalidad» entre la obra original y su cita, pues la transformación profunda de un original da lugar a otro caso de intertextualidad: la transformación de un original». En consecuencia, «las citas suelen anunciarse y resolverse de modo especial; reclaman una atención específica y suelen romper los modos de escucha activos hasta antes de su aparición» (López Cano, 2007: 32).

Por el contrario, para el musicólogo Juan Miguel González Martínez (1999: 182), la cita musical puede manifestarse en diversos niveles y por diversos medios, desde la explicitación referencial hasta suponer una deformación profunda que la hace muy difícil de reconocer. Por este motivo, a diferencia de la cita literaria, en el caso de la cita musical no se exige necesariamente ningún grado específico de «literalidad» (Lissa, 1970), hecho que amplía enormemente las posibilidades de los procedimientos de citación. En consecuencia, González Martínez afirma que «puede considerarse una cita cualquier elemento rítmico, melódico, armónico, tímbrico, etc. que sea entendido como una referencia intencional a otro elemento similar» (González Martínez, 1999: 182).

Por otra parte, González Martínez (1999) señala que ya en el periodo histórico del clasicismo la intertextualidad es muy compleja. Un ejemplo de esto es la intensa interacción entre las citas textuales y musicales que tienen lugar en algunas óperas. Un ejemplo paradigmático es la cita explícita de *Una cosa rara*, de Martín i Soler, y de *Fra i due litiganti il terzo gode*, de Giuseppe Sarti, en el «Finale» de *Don Giovanni* (escena decimotercera) de Mozart y la cita de un fragmento de *Le Nozze di Figaro* del propio Mozart (*Non più andrai*, aria de Fígaro).

En el período romántico la concepción del compositor como genio puso el foco de atención sobre la idea de originalidad en la composición de obras musicales. Pero este fenómeno, pese a lo que en un principio pudiera parecer, no supuso restricciones a la utilización de citas musicales que siguieron produciéndose con gran profusión.

El período romántico no excluyó las citas en la construcción de melodías. Brahms, por ejemplo, citó el «Himno del emperador» en el «Finale» de su *Sonata para piano*, en fa menor, y Wagner utilizó el tema principal de la *Sinfonía fáustica*, de Liszt, como motivo para «Sieglinde», en el segundo acto de *La Valkyria*.

En el romanticismo eran frecuentes las citas tomadas de la música folclórica, que formaban un género propio, ayudando a crear los estilos nacionales en el afán de incluir signos icónicos en la música. En este sentido, Eero Tarasti afirma que «la iconicidad nacionalista devino así una categoría signica muy importante en la música, mediante la cual se podían establecer conexiones, no sólo entre la música folclórica y la culta, sino también entre una composición y un lugar de nacimiento, país, clima, naturaleza, o una atmósfera espiritual en general» (Tarasti, 2008: 32).

Como señala Rubén López-Cano (2007: 32), la cita musical suele producir significaciones específicas, como en el caso de la *Obertura 1812*, de Piotr Illich Tchaikovski, y la cita a «La Marsellesa» que, en el contexto de una obra que conmemora el triunfo de las tropas rusas ante la invasión de los ejércitos napoleónicos, incluye la cita al himno francés como representación específica del ejército francés derrotado. Sin embargo, «La Marsellesa» es también citada en la canción «All You Need is Love» de The Beatles. En este nuevo contexto discursivo, el himno francés conecta con el arquetipo francés del *amour*. Con este ejemplo el semiólogo mexicano trata de mostrar la importancia del contexto musical en el que se incluye una cita, siendo determinante en la construcción de significados.

La cita musical también se emplea como homenaje a diferentes músicas o compositores. Son numerosas las citas que a lo largo de la historia se han empleado haciendo explícita la admiración hacia ciertas músicas o compositores. Son ejemplos de este tipo de cita homenaje las variaciones de Brahms sobre obras de Schumann o Haendel, o las *Variaciones Diabelli* de Beethoven, las numerosas paráfrasis de Liszt sobre obras de Mozart o Wagner, y tantos otros homenajes que diferentes autores han tributado a otros compositores, como los de Debussy y Ravel a Rameau y Couperin.

Un ejemplo paradigmático es *Homage pour le tombeau de Debussy*, de Manuel de Falla, originalmente escrita para guitarra y posteriormente orquestada, en la que se cita «Le Soirée dans Grenade» de la serie *Estampes* para piano del compositor francés. La cita rompe discretamente la continuidad musical para introducir un momento de misterio y profundidad, un paréntesis en el que se abre paso el recuerdo del compositor francés. Otro ejemplo reseñable del compositor español es la inclusión en *El sombrero de tres picos* del tema de la *Quinta sinfonía* de Beethoven para subrayar el drama que desencadenará el regreso inesperado del molinero antes de tiempo.

En la música del siglo XX son innumerables los ejemplos del empleo intenso de la cita musical. Por poner un ejemplo, destacaremos el hecho de que en el neoclasicismo característico de algunas de las obras de Stravinsky se da la cita sistemática de otros autores. En este sentido, los estilemas o rasgos de estilo están perfectamente integrados en su obra y se suelen analizar

desde el punto de vista de la parodia. Ejemplo de esta integración son el ballet *Pulcinella* y su *Octeto*.

Llegando aún más lejos algunos musicólogos consideran que la repetición en el discurso musical de un fragmento o motivo puede ser considerado una cita, afirmando que la simple reexposición de un tema encuentra su valor como cita en la medida en que supone su integración en una nueva posición del discurso musical, en un nuevo contexto, además de las consecuencias que se puedan derivar de las modificaciones que pueda presentar el motivo citado. En consecuencia, la cita constituye un recurso fundamental en toda obra musical como estrategia de «resignificación» discursiva. Desde este punto de vista, Leonard B. Meyer (1956) considera que, aunque pueda haber repetición desde un punto de vista físico, nunca puede darse desde el punto de vista psicológico.

The fact that as we listen to music we are constantly revising our opinions of what has happened in the past in the light of present events is important because it means that we are continually altering our expectations. It means, furthermore, that repetition, though it may exist physically, never exists psychologically (Meyer, 1956: 49).

Además, la cita «homosemiótica», es decir, la que refiere a un mismo significado, predomina en la música instrumental, constituyendo uno de los elementos fundamentales de la cohesión y unidad discursiva.

En síntesis, debemos considerar a la cita como un metasigno, es decir, un signo que se refiere a otro signo que supone un proceso de embrague-desembrague efectuado por el enunciador para proyectar fuera de sí, que aplica al discurso (Greimas y Courtés, 1979 [1982]) y que trae como consecuencia la articulación de unas nuevas coordenadas de referencia, un nuevo marco isotópico, unas nuevas coordenadas espacio-temporales de lo representado en el discurso musical que, además, supone la actualización de ciertos rasgos de sentido, referenciales, estilísticos, etc., presentes en el motivo citado en la obra original (González Martínez, 1999: 178).

III.I.2. LA PARODIA MUSICAL

La parodia musical «se refiere a la utilización de un tema, fragmento o idea de una obra específica, como punto de partida para la composición de otra obra diferente» (López Cano, 2007: 32).

El término parodia no tiene el mismo sentido en la tradición musicológica y en la teoría literaria. Mientras que en la teoría literaria la cita paródica se asocia frecuentemente con la imitación burlesca, en la música, generalmente, hace referencia a un procedimiento compositivo que implica la utilización de materiales preexistentes como base de la nueva composición. Por este motivo, en muchas ocasiones la relación entre la nueva composición musical y su hipotexto tiene un carácter estrictamente material, sin llegar a establecerse relaciones semánticas efectivas (Hatten, 1985).

A veces, la integración de la cita en la nueva composición es tal que resulta imposible, desde el punto de vista del oyente, identificar el material parodiado; solo un análisis detenido y profundo o algún elemento paratextual, por ejemplo, el título en las misas de parodia renacentistas, nos permiten aislarlo.

No obstante, los procesos de citación paródicos literarios y musicales manifiestan procesos de «resignificación» análogos cuando el material citado se ubica en un nuevo contexto. Como veremos, la descontextualización o, si se prefiere la «recontextualización», es frecuentemente utilizada con un sentido irónico en la música postmoderna.

En su acepción original la parodia tan solo se refiere a la reelaboración de un material preexistente al margen de efectos humorísticos, lo que la convirtió en uno de los procedimientos poiéticos más antiguos que se conocen. En este sentido, gran parte de la historia de la composición es la del reciclaje de fragmentos de himnos, cantos religiosos, canciones populares y de otro tipo de composiciones para componer nuevas obras.

Realizando un breve recorrido por la historia de la música nos encontramos con incalculables parodias musicales que han sido utilizadas por los compositores como recurso compositivo y con diferentes funciones expresivas.

Como señala Aurora Tactuk Retif (2010: 319) la hipótesis más aceptada sobre su origen, al menos en lo que a la cultura occidental se refiere, se situaría en la Grecia Clásica; supone que aparece como consecuencia de la técnica que practicaban los rapsodas durante la recitación de obras como *La Ilíada* o *La Odisea*, quienes, para llamar la atención y distraer al público, introducían a modo de piezas intermedias fragmentos de la obra seria cambiando su sentido. Como es bien conocido, las barreras entre literatura y música eran muy difusas en ese momento, por lo que música y poesía se consideraban un todo.

Avanzando en la historia, las teorías medievales que abordan el fenómeno de la parodia literaria son escasas y apenas relevantes, hecho que refleja la visión negativa de Platón hacia aquella. Por el contrario, en el caso de la música, la parodia en la época medieval fue un procedimiento fundamental para entender los inicios de la polifonía en la que las composiciones musicales se construían sobre un canto llano preexistente.

Hasta bien entrado el Renacimiento, la parodia fue el procedimiento compositivo más importante; de ello dan cuenta las innumerables misas compuestas sobre melodías preexistentes que experimentaron una gran difusión en la época. En este sentido, en la música renacentista podemos encontrar la utilización seria de la parodia como procedimiento principal en la composición de nuevas obras. En la «Edad de Oro de la Polifonía» compositores como Josquin des Prés tomaban temas de la tradición oral, como es el caso de la canción popular «L’homme armé», o canciones propias como «Mille Regretz», para servir de base a la composición de misas polifónicas completas.

La referencia a partes o gestos musicales de canciones populares facilitaban la escucha del oyente común y aseguraban su apropiación a partir del equilibrio entre lo reconocible y lo novedoso. Pero frecuentemente, en la misa parodia renacentista y la contrafacta, los ritmos y melodías preexistentes se utilizaban para crear nuevas obras de tal modo que la melodía que se tomaba como modelo dejaba de ser reconocible para el oyente, convirtiéndose, en cierto sentido, en un proceso poiético exclusivamente compositivo. Este procedimiento no contempla los aspectos jocosos entendidos como superficiales y fáciles de producir mediante procedimientos tan simples como podría considerarse a la cita.

En el siglo XVI la parodia reutilizaba frases, ritmos, estilos y estructuras. Pertenecen a esta categoría, por ejemplo, las innumerables versiones sobre la estructura rítmico-melódica de las «Folias de España» (que en origen eran el resultado de la aplicación de un proceso de improvisación y composición específico a melodías simples en modo menor) que se realizaron en los siglos XV, XVI, XVII y XVIII. Por ejemplo, encontramos este esquema por primera vez a finales del siglo XV en fuentes españolas como el Cancionero Musical de Palacio o en las ensaladas de Mateo Fecha y, posteriormente, en las obras de compositores como Arcangelo Corelli o Carl Philippe Emmanuel Bach, y más adelante las variaciones sobre temas bien conocidos como las *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Brahms o la *Rapsodia* sobre el mismo tema de Rachmaninov, y un largo etcétera.

Son parodias también las cantatas de Johann Sebastian Bach compuestas a partir de materiales, más o menos reelaborados, de sus propios conciertos para clave. Como señala López Cano (2007: 32) en este caso «la remisión intertextual no es una prioridad dentro del funcionamiento de la música sino un recurso técnico para cumplir con las obligaciones de la música funcional».

El término parodia será utilizado a partir de aquí en su acepción más común y de acuerdo con su origen etimológico, equivalente –en el terreno literario– a la imitación burlesca, satírica o irónica de una obra seria del estilo de un autor o de un género determinado. Benet

Casablancas Domingo (2000) señala en su libro *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo* los elementos del humor en la música que enumeró el compositor y director de orquesta Leonard Bernstein en uno de sus famosos programas divulgativos²¹: 1) caricatura, burla, 2) música onomatopéyica, 3) el papel de la sorpresa, 4) la exageración, 5) el uso de melodías conocidas con algún cambio de tonalidad (y consiguiente efecto irónico), 6) la destrucción de la lógica musical.

Para este compositor y musicólogo catalán «la sorpresa, en efecto, si bien subyace a una parte muy importante de los mecanismos que concurren y generan comicidad, es una condición necesaria pero no suficiente para la expresión y efecto humorísticos, al no permitir por sí sola la construcción de un humor elaborado» (Casablancas, 2000: 15). Para que la sorpresa surta el efecto deseado, debe enmarcarse en un marco preciso y previsible de relaciones sintácticas.

Como señala Benet Casablancas, la importancia del humor en el clasicismo se manifiesta, entre otros aspectos, en la importancia que a dicha categoría se le otorgó en las diferentes clasificaciones y tipologías musicales recogidas en los tratados de la época. En este sentido, Leonard G. Ratner (1985), de acuerdo con las categorías establecidas por Daniel Weber (1800), distingue cuatro elementos cómicos básicos en la música clásica: 1) ingenio, 2) imitación, 3) parodia, y sus contrarias: 4) imitaciones mañosas de la torpeza musical (mientras en la parodia se opera una reducción de lo serio a lo vulgar, aquí contrariamente se eleva lo tosco a un nivel artístico). A ellos cabe añadir: 5) la manera, el género sentimental, 6) lo extraordinario (*bizarreries* y extravagancias, tópicos exóticos y una destreza y brillantez particular en la ejecución) y 7) los elementos mecánicos.

Benet Casablancas afirma que encontramos un ejemplo paradigmático de empleo del humor en los finales instrumentales de Haydn, a menudo en forma de «contradanza», que suponen una conexión entre el carácter alegre y ligero y la seriedad del tratamiento formal que se le da, en los que los elementos de carácter popular de la danza coexisten junto a los procedimientos más sofisticados del contrapunto y la complejidad compositiva. La «contradanza» está también presente en una gran diversidad de autores, de Rossini (obertura de *La Cambiale di Matrimonio*) a Bartók (a la que aludirá muchos años más tarde en el ritornello del segundo movimiento, «Giuoco delle coppie», de su *Concierto para orquesta*), pasando por

²¹ Nos referimos al programa televisivo *Humour in Music* que se enmarca en las populares series de conciertos televisados *Young People's Concerts* y *Omnibus*. Los guiones de algunos de ellos se incluyen en los libros del propio Bernstein. «The Joy of Music» y «The Infinite Variety of Music».

Mozart, Beethoven y Shostakovich. Simultáneamente, en el siglo XIX adquieren importancia toda una serie de piezas denominadas en función de su carácter como «Humoreske», «Burleske», cuyos títulos son explícitos respecto de sus respectivas intenciones cómicas.

Para Casablancas Domingo (2000) los elementos que otorgarán al humor una cualidad artística son el equilibrio, el sentido de la medida y de la proporción entre los distintos elementos musicales, junto a un tratamiento versátil, nunca lineal y oportunamente distanciado de los mismos.

Un ejemplo paradigmático de humor en la música del periodo clásico es la popular *Broma Musical*, K.522, de W. A. Mozart. Esta pieza presenta una variada riqueza de registros que van desde el empleo directo de la parodia y de elementos caricaturescos hasta la utilización de procedimientos complejos cuya percepción exige un conocimiento profundo de los procesos que caracterizan en su madurez la sofisticada sintaxis clásica.

Entrando en el periodo romántico, Johann Wolfgang von Goethe establece la relación entre la idea de «genio» y lo grotesco. Estos conceptos convergen en las ideas de lo insano y lo insólito, la excentricidad y lo estrafalario, el exceso y lo esperpéntico, aspectos todos ellos que, como señala Casablancas (2000: 21) «confluyen en la producción tardía de Beethoven, en la que la ironía media entre la razón y el sentimiento nos elevan a las esferas de la más depurada sofisticación intelectual».

Para Goethe, la introducción del humor en su concepción más elevada estaba representada por los aforismos de Georg Christoph Lichtenberg, textos de gran brillantez y extraña profundidad que fueron muy apreciados por Nietzsche, para quien el humor y la risa, habrían de devenir en categorías fundamentales de su pensamiento.

Siguiendo con las afirmaciones de Casablancas Domingo (2000), «con el paso de los años y la afirmación de nuevas sensibilidades, la broma y el humor darán paso a la ironía, signo y elemento neurálgico de la estética romántica [...] y fronteriza con la expresión de lo sublime».

Avanzando en la historia, Marta Vela González (2016) analiza un interesante ejemplo de cita musical paródica: la burlesca «Golliwogg's Cake-Walk», la sexta y última pieza de la suite *Children's Corner* (1908), de Claude Debussy, en la que el «leitmotiv» del inicio de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner aparece parodiado en la imagen de un muñeco negro que baila al ritmo del «cakewalk» norteamericano. Debussy cita el motivo inicial y el «acorde de Tristán» que le sigue a modo de caricatura. Como señala José Ignacio González Mozos en su tesis doctoral, «el uso de las músicas afroamericanas reforzó la toma de posición de los músicos franceses en contra de la música postromántica europea y el wagnerianismo, tendencias éstas que influyeron enormemente en la música europea de finales del siglo XIX y

principios del XX» (González Mozos, 2018: 144). En este sentido, en «Golliwogg's Cake-Walk» Debussy utiliza el sentido del humor para burlarse del wagnerianismo y de todo lo que en la música de Wagner era considerado sagrado.

Debussy se enfrentó enérgicamente a la música germana, y en especial a Wagner, lo que se reflejó en su música, entre otros aspectos, en el empleo de alusiones a su música y, especialmente, al «acorde de Tristán», ya fuera en forma de cita, parodia y en los diferentes grados de relación simbólica con el motivo original. En este sentido, podemos encontrar el «acorde de Tristán» con una función paródica en la primera gran obra orquestal de Debussy, el *Prélude à l'après midi d'un faune* (1892-1894). También incluye con gran habilidad este acorde en el primer compás de *Danseuses de Delphes*, pieza que alude a la temática grecolatina, la primera de los dos volúmenes de *Préludes*, que están inspirados a su vez por Chopin, en recuerdo de sus *Préludes*, op. 28.

En numerosas ocasiones el diálogo intertextual no solo supone una mera cita inconexa o aislada, sino que da lugar a una reorganización de las condiciones contextuales originales, modificándose así el sistema de significación en el que se inscribe. Encontramos un ejemplo paradigmático de este caso en la cita de «God Save the Queen» al inicio del «Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.», del libro II, de los *Préludes*, de Debussy.

Por su parte, el neoclasicismo musical de comienzos del siglo XX es frecuentemente relacionado con el empleo extensivo de la parodia como procedimiento compositivo. En este sentido, el análisis de las composiciones musicales neoclásicas de Stravinsky suele poner de relieve el empleo sistemático de la cita de otros autores, especialmente de ciertos estilemas o rasgos de estilo, que siempre aparece perfectamente integrada en su obra y que, en numerosas ocasiones, se emplea de una forma paródica. Ruth Piquer Sanclemente (2011: 42) alude a la obra de Richard Taruskin (1993: 286-302) señalando que «el retrospectivismo y la alusión estilística a través del pastiche y la parodia de formas y estilos del XVIII, son los factores generalmente señalados a la hora de identificar el neoclasicismo musical del siglo XX desde aproximaciones superficiales que toman esta corriente como una tendencia reaccionaria, pero conllevan sin duda una inadecuación con el concepto».

Para Martha M. Hyde (1996) la parodia en la obra de Stravinsky, que no considera neoclásica, es una suerte de anacronismo. En estas composiciones, escritas entre 1917 y 1920, Stravinsky exploró las técnicas de composición que posteriormente utilizará en sus obras neoclasicistas. Como señala Piquer Sanclemente, son ejemplo de obras paródicas la *Historia del soldado*, en la que utiliza danzas y patrones rítmicos de manera completamente desnaturalizada, *Ragtime* y *Piano Rag Music*. Estas obras «son parodias porque convierten la música popular o familiar en algo inusual y *deshumanizado*» (Piquer Sanclemente, 2011: 69).

Por otra parte, Stravinsky se refirió a su ballet *Pulcinella* como «la epifanía» que haría posible las obras que compondría con posterioridad. En el momento de su estreno, este ballet stravinskiano no fue considerado precursor de ningún cambio estético profundo²²; sin embargo, «la lectura retrospectiva de su obra ha situado en *Pulcinella* el origen del neoclasicismo de la obra de Stravinski» (Piquer Sanclemente, 2011: 69).

El ballet había venido recogiendo la música «antigua», pero «fue Stravinsky el que le imprimió los rasgos de música moderna a través de la ironía y la parodia neoclásicas» (Piquer Sanclemente, 2011: 69). Desde 1918 la parodia señalada por Hyde y Walsh (1993) articularía en la música de Stravinsky las alusiones modales y tonales y la música popular, urbana o folclórica desde un sentido de ironía distante.

Según Genette «todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad y que, de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo grado, o *hiperestéticas*» (Genette, 1989 [1962]: 478). Este pensador señala también que «en música, las posibilidades de transformación son mucho más vastas que en pintura y, desde luego, que en literatura, a causa de la mucha mayor complejidad del discurso musical, que no está en absoluto sujeto, como el texto literario, a la famosa “literalidad” del significante verbal». (Genette, 1989 [1962]: 481)

Para Genette un ejemplo paradigmático es lo que Stravinsky hace en *Pulcinella* con algunos temas musicales tomados, entre otros, de Pergolesi. En este sentido, el pensador ginebrino cita las palabras del propio Stravinsky al reflexionar, de una manera retrospectiva, sobre la parodia y la sátira en la composición del ballet:

Empecé por componer sobre los manuscritos del propio Pergolese [*sic.*], sin idea preconcebida ni actitud estética particular, y no habría podido predecir en nada el resultado. Sabía que no podía producir un pastiche (*forgery*) de Pergolese [*sic.*], mis hábitos motrices son demasiado diferentes de los suyos; como mucho, podía repetirlo con mi propio acento (*in my own accent*). Que el resultado fuese en cierta medida una sátira era, sin duda, inevitable - ¿quién habría podido tratar este material sin un punto de sátira? -, pero incluso esta observación es retrospectiva: yo no tenía la intención de componer una sátira y, naturalmente, Diaghilev ni siquiera había concebido la posibilidad de semejante cosa. Todo lo que él quería era una orquestación estilizante (*stylish orchestration*) y mi música lo impactó hasta tal punto que me abrumó durante mucho tiempo con una mirada que parecía reflejar todo el siglo XVIII ofendido.

²² Algunos autores consideran que el trabajo efectuado por Stravinsky con temas de Pergolesi no es radicalmente distinto al que se había planteado anteriormente con temas propios o folclóricos y que el ambiente teatral de *Pulcinella* no era tan distinto al de la feria rusa evocado en *Petrouchka*.

Pero de hecho, lo más destacable en *Pulcinella* no es lo mucho, sino lo poco que he añadido o modificado (Genette, 1989 [1962]: 482).

Genette entiende que «el término feliz *stylish orchestration* designa aquí un equivalente bastante exacto de la transestilización literaria o de la manera en que Picasso traduce una tela de Velázquez o de Delacroix» (Genette, 1989 [1962]: 482-483).

Para numerosos estudiosos el *Octeto para instrumentos de viento* (1922-23) es la obra que inaugura la etapa neoclásica de Stravinsky. Es en esta década de los veinte cuando las fuentes utilizadas dejan de tener su sentido original, o el de reivindicación de la tradición popular como lo tenían en la etapa rusa. De este modo, el estreno del *Octeto* en 1923 resultó un escándalo, de manera similar al que lo había sido el estreno de *Le Sacre* la década anterior. El fuerte impacto del *Octeto* dio lugar a la progresiva aceptación de la música de Stravinsky en el público. En el periodo que siguió a su estreno, como director e intérprete pianista de sus obras, Stravinsky comenzó a presentar creaciones tan relevantes como el *Concierto de instrumentos de viento* (1923-24), las *Sonatas* (1924), *Serenata en La* (1925), *Capriccio con orquesta* (1928-1929) y *Concierto para dos pianos* (1931-1935). Estas obras aluden a la obra de Johann Sebastian Bach y a la de su hijo Carl Philipp Emmanuel y en ellas se reutilizan la obertura francesa y las obras de Beethoven y Weber. Los recursos que recurren al pasado se acrecentarán en obras como *Oedipus Rex*, que refiere a la obra de Haendel y Verdi, y en la *Sinfonía de los Salmos*. (1930).

Como señala Ruth Piquer Sanclemente (2011: 72), «Stravinsky consiguió crear una vía propia en la apropiación de los estilos del pasado». La teoría formalista defendía un verdadero neoclasicismo que trasciende la simple restauración de los estilos del pasado, diferenciándolo así del movimiento moderno. Lo que aquí queremos subrayar es que, como afirma Ruth Piquer:

Para esta perspectiva formalista eran claves los conceptos de parodia, deformación y desfamiliarización, en relación a procedimientos técnicos para cambiar estructuras preexistentes y formas que se habían convertido en mecánicas a través de la costumbre, con la intención de transformar la experiencia estética y obtener una nueva respuesta. Para los formalistas rusos, la forma como lenguaje musical había de transformarse para que los medios técnicos llegaran a un grado de abstracción que ofreciese nuevas posibilidades, y que renovara la música a través de la reducción de la frase (Piquer Sanclemente, 2011: 72).

Para concluir debemos indicar que esta noción formalista del neoclasicismo de la obra de Stravinsky se extendió fundamentalmente desde 1930 «en paralelo al rechazo de los principios de desfamiliarización y deshumanización, así como el de parodia, debido a los deseos

de rehumanización de los años treinta y al constante impulso de innovación y renovación que imperaba en estas décadas» (Piquer Sanclemente, 2011: 72).

Siguiendo con la música del siglo XX son innumerables los ejemplos de compositores y obras musicales que emplean la parodia. Como señala Juan Miguel González Martínez (1999: 184), un ejemplo paradigmático es la manera en que Berg revisita constantemente en su ópera *Lulu* los elementos de la música italiana del XIX de tal forma que no resulten creíbles, por lo que entra en acción la función paródica en el receptor al ofrecerse una descripción irrisoria de los caracteres de la escena. Berg utiliza constantemente distintos géneros y elementos de la música italiana del XIX (la canzonetta, el Duettini, la gavota, la arietta, etc.) de tal forma que no resultan originales o reales para el oyente.

En la música popular del siglo XX y lo que llevamos recorrido del siglo XXI, los cantantes han utilizado la práctica paródica de forma extensa en la reelaboración de canciones de otros autores. Ejemplo de ello son las obras del humorista y cantante estadounidense Alfred Matthew Yankovic, popularmente conocido como «Weird Al», quien sustituye las letras a canciones preexistentes, o las de Richard Cheese que mantiene las melodías y las letras, pero cambiando el género de la canción. En este caso, para conseguir el efecto humorístico deseado es importante que la nueva interpretación no caiga en la categorización de «cover» musical, que es solo una reinterpretación de una canción según el estilo del intérprete.

Según González Martínez (1999: 184) también podríamos hablar de una técnica paródica de composición en el siglo XX y XXI en la música de jazz, donde «constantemente se utilizan materiales musicales preexistentes de forma improvisada (no faltan ejemplos en los «swings» de Ella Fitzgerald)».

III.1.3. EL PASTICHE MUSICAL

El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define pastiche como «imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente»²³. Podríamos añadir que la creación resultante es compositivamente caótica debido a que, en el nuevo contexto, los elementos copiados no se relacionan entre sí y aparecen

²³ *Diccionario de la lengua española*, 22.^a edición <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=pastiches>> [Consulta: junio de 2017].

apilados con la única intención de aparentar ser algo que nunca fue y que pretende hacerse pasar por original.

En el pastiche se toman determinados elementos particulares, estilos y objetos que forman parte del pasado para reelaborarlos en una nueva creación. De este modo reinventa el texto existente en un nuevo contexto en el que interacciona con otros elementos que el autor retoma y mezcla para la creación de su nueva obra. En este sentido, el pastiche se reconfigura en una suerte de continua actualización, en una deixis, en términos de Saussure.

El pastiche es una de las formas de expresión postmodernas, y está ligado a la intertextualidad que, como señalamos, es una de las características principales de las producciones y el arte postmoderno. En este sentido, el pastiche puede ser entendido como una forma extrema de la intertextualidad que se muestra irreverente con la tradición e indiferente a la estructura de los textos que le sirvieron de inspiración. En palabras de Vicente Sánchez-Biosca:

El pastiche parece encarnar la máscara del discurso postmoderno: por una parte, se manifiesta de modo irreverente respecto a la autoridad de los textos originales, concepto burgués que se considera procedente del pensamiento ilustrado; por otra, se comporta con indiferencia respecto al producto de las citas, como si nada sino su frivolidad hacia ellas debiese ser considerado en el texto resultante (Sánchez-Biosca: 1994).

Su indiferencia hacia la autoridad y los modelos y discursos canónicos le facultan para reutilizar todo tipo de materiales sin ningún pudor, alejándose de un posicionamiento crítico, por lo que no tiene por que tener carácter paródico ni cómico.

Resulta interesante la posición de Dick Hebdige (2004 [1988]) según la cual, la parodia, el pastiche, la simulación y la alegoría son elementos destructores del concepto de autor, al que ya no se le pide inventar o crear sino reestructurar y reutilizar lo ya dicho por otros. Fredric Jameson, en su célebre *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1995 [1984]) atribuye esta característica postmoderna de la recreación a la vacuidad y la superficialidad (*depthlessness*) de los discursos de la nueva cultura de la imagen y del simulacro. Jameson considera que la pérdida de la profundidad histórica se materializa en el uso del pastiche y de las referencias intertextuales y reflexiona sobre el concepto de nostalgia como elemento clave en el cine postmoderno (1995 [1984]: 58-61).

Según Jameson, el pastiche es un elemento postmoderno que viene a ejemplificar la vacuidad del discurso; ante la imposibilidad de crear, se opta por recrear *ad infinitum*. El postmodernismo es reflejo de una sociedad que como la nuestra transforma cualquier producto cultural en objeto de comercialización y consumo, por lo que la reproducibilidad nos ha llevado

a un punto en que «la innovación estilística ya no es posible; lo único que nos queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con la voz de estilos del museo imaginario» Jameson (1999 [1998]: 22).

Según Jameson el pastiche representa «un intento desesperado de reapropiarse un pasado perdido (que) se estrella contra la férrea ley de los cambios de moda y la nueva ideología de la “generación”» (Jameson, 1995 [1984]: 18-20).

En el capítulo «El pastiche eclipsa la parodia» (Jameson 1999 [1998]: 20), expone que tanto el pastiche como la parodia son la imitación de un estilo distintivo, pero subraya la existencia de una diferencia fundamental entre ambos conceptos:

[El pastiche, como la parodia,] es la imitación de un estilo peculiar o único, el uso de una máscara estilística, discurso de una lengua muerta: pero es una práctica neutral de dicho remedo, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, la risa, esa sensación aún latente de que existe algo normal comparado con lo cual lo que se imita es más bien cómico. El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor: es a la parodia lo que esa curiosidad, la práctica moderna de una especie de ironía vacía (Jameson, 1999 [1998]: 20).

Jameson (1995 [1984]: 41) profundiza en la diferenciación entre el pastiche y la parodia: «El pastiche (...) ha de distinguirse muy cuidadosamente de la idea más usual y extendida de parodia. La parodia corresponde a la lógica artística del modernismo, mientras que el pastiche corresponde a la lógica del postmodernismo».

Es el pastiche, y no la parodia, el elemento dominante de la cultura postmoderna puesto que, si bien la parodia incluye crítica y burla del texto parodiado, el pastiche es solo imitación neutral. En la sociedad postmoderna el pastiche va relevando a la parodia a la vez que se va retomando un discurso que parece hablarse en una lengua muerta, repitiendo naturalmente la lógica discursiva del pasado, pero sin el impulso satírico de la parodia, quedando tan solo la nostalgia que implica el retomar ese discurso. Jameson afirma en este sentido:

La razón es que el colapso de la ideología modernista del estilo [...] ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global (Jameson, 1995 [1984]: 44).

La parodia precisa un autor consciente de su posición creadora, por el contrario, el pastiche es el producto de un autor que es consciente de que nada de lo que pueda decir será nuevo en el marco del universo auto-referencial postmoderno.

Las obras que sirven de ejemplo del «pastiche posmoderno» suelen estar marcadas por una vacuidad y un vacío más o menos deliberados en forma de imitaciones de «estilos ostensiblemente muertos».

Con frecuencia el pastiche se presenta como una adaptación de elementos de una obra, o partes de ella, o un género a las circunstancias espacio-tiempo del autor, seleccionados del imaginario musical o audiovisual con una función de homenaje.

Este es el caso del cine de Almodóvar en el que en sus inicios, como *patchwork*, reutilizó materiales de la cultura popular, de la fotonovela al bolero, del tebeo al sainete costumbrista, del cuplé a la revista, de la música pop a la parafernalia carnavalesca y estrafularia del punk; materiales que estilizados y mezclados con el *underground* estadounidense y europeo, fueron puestos al servicio de nuevos significados, en los que se encarnan toda una serie de valores sociales emergentes y que hasta entonces se habían mantenido en la marginalidad — homosexuales y mujeres— y ensalzando elementos conceptuales —lo grotesco y lo escatológico— con el pretexto de oponerse al «buen gusto» del discurso establecido. Se resalta deliberadamente el artificio y la frivolidad, el eclecticismo, la heterodoxia y el mestizaje, pretendiendo hacer entrar en crisis las expectativas del espectador al que busca sorprender. Con el paso de los años su cine se estilizó convirtiéndose en pastiches que manifiestan citas muy depuradas a textos de todo tipo (cinematográficas, pictóricas, literarias, musicales, etc.) de obras tanto consideradas «clásicas» como populares.

El cine de Quentin Tarantino también es un ejemplo paradigmático de pastiche postmoderno con función de homenaje. Sus películas se construyen en base a antiguos códigos fílmicos, que en la actualidad han perdido vigencia; por ejemplo, el *pulp* o el cine negro (*Jacky Brown*) o sus referencias al cine japonés (En *Kill Bill: Volume 1* (2001) y *Kill Bill: Volume 2* (2004) y al *western* (*Django desencadenado*). En *Kill Bill: Volume 1* (2001) y *Kill Bill: Volume 2* (2004), por ejemplo, se muestra todo un entramado de imágenes tomadas del *anime*, el cine de artes marciales y el cómic, entre otros, además de hacer alusión a planos y escenas concretas de otros filmes de Sergio Leone, Peckinpah o Kurosawa.

En la música el término pastiche vino a designar durante el siglo XVIII a aquellas óperas que empleaban fragmentos musicales de otras obras (ya fueran óperas o composiciones instrumentales) para sus arias. Haendel, Vivaldi o incluso Mozart usaron el *pasticcio* en sus óperas, siendo una técnica muy común y habitual en la época.

Joseph Henry Auner (2018: 321), en su libro *La música en los siglos XX y XXI*, señala que, desde último tercio del siglo XX hasta nuestros días, las teorías postmodernas han sido aplicadas a un tipo de música que presenta una combinación ecléctica y extravagante de estilos. En este sentido, las producciones musicales postmodernas manifiestan una profunda incapacidad de

vincularse con el pasado y sus compositores, lo que permite diferenciarlas de las composiciones que utilizan la cita musical como forma de reafirmar su relación con el pasado o con un contexto histórico-social determinado en un intento de transmitir un significado concreto establecido por el compositor o la tradición.

Según Auner podemos considerar al compositor británico Peter Maxwell Davis (1934-2016) como un autor postmoderno. En sus composiciones se combinan la cita y el *collage* musicales con una teatralidad gráfica en obras que, en los términos de Jameson, parecen sacadas de un museo de estilos muertos. Por ejemplo, en su *Missa Super L'homme armé*, recicla fragmentos de un «Agnus Dei» de una misa anónima del siglo XV que, a su vez, está basada en la canción popular homónima renacentista. Esta obra presenta una plantilla de músicos muy peculiar, similar a la empleada en *Pierrot Lunaire* por Schoenberg, con la adición de un percusionista y cuenta con un texto en latín que mezcla varios pasajes bíblicos. La pieza usa citas y alusiones distorsionadas a diferentes estilos y épocas para ilustrar la dificultad de distinguir entre la verdad y la farsa en un formato que podemos considerar un pastiche postmoderno.

Según Jean Baudrillard (1983), uno de los conceptos fundamentales de la sensibilidad del postmodernismo, afín al de pastiche, es la idea de simulacro entendida como una especie de copia de la que no existe un original. En este sentido, en las obras posmodernas la sensación de ironía y de artificiosidad suele ser generada por las múltiples capas de copias²⁴.

Joseph H. Auner (2018: 319) señala que en el campo musical la idea de simulacro es apropiada para acercarse a la pieza musical *Spillane* (1987), del compositor John Zorn (1953-). En esta obra el compositor estadounidense alude al mundo de las novelas de detectives de Mike Hammer empleando las convenciones y los clichés del género, por ejemplo, utilizando una voz en *off* de un tipo duro que podría haber sido extraída de una película «clásica» de cine negro. Más recientemente, el propio Zorn, el músico de jazz Uri Caine, el artista sonoro

²⁴ En el arte postmoderno encontramos numerosos ejemplos del empleo de la simulación. Señalaremos las réplicas en acero inoxidable de globos hinchables en forma de perritos de la década de 1990, del artista de Jeff Koons, como simulacro que no refiere directamente a un perro real sino a su representación más popular y comercial, o la serie *Untitled Film Stills* (*Fotografías sin título*, 1977-1980), de Cindy Sherman, con la que la fotógrafa estadounidense se consagró dentro de la escena artística internacional, constituida por autorretratos femeninos en los que parecen ser capturas fijas en blanco y negro tomadas de diferentes escenas estilizadas de películas de cine antiguas imaginadas. En el medio cinematográfico es aun más radical la construcción de simulacros como copias que desplazan los originales. Por ejemplo, en la saga *Matrix* (1999-2003) se describe un mundo de realidad virtual generado por ordenador que sustituye a los humanos originales y su entorno real.

Christian Marclay y otros muchos compositores han incorporado en sus obras efectos propios de los *Djs*, reproducciones con tocadiscos y mezclas en vivo.

Joseph Auner (2018: 319) afirma que «la integración de lo culto y lo popular también ha tenido un papel importante en la música producida con *samples*. Un ejemplo paradigmático es el álbum *Plunderphonics* del compositor canadiense John Oswald. Los *samples* grabados por Oswald de la música de Elvis Presley, Dolly Parton y Led Zappellin anticiparon el camino que seguirían artistas de *mashup* como Girl Talk y Danger Mouse. Otro ejemplo es el *remix* del productor Dj Food titulado *Raiding the 20th Century (Asaltando el siglo XX, 2005)* en el que se incluyen más de ciento cincuenta fragmentos de obras de Varèse, Schaeffer, Cage, The Beatles, Grandmater Flash, James Bond, Kylie Minogue, Doctor Funnkenstein y otros.

En la postmodernidad numerosos compositores aluden en sus composiciones al formato del cómic. Un ejemplo de ello es el compositor estadounidense Michael Daugherty (1954-) quien basó su obra *The Metropolis Symphony* en personajes del filme *Superman*²⁵. Por su parte, los compositores de ópera se han visto especialmente atraídos por el mundo del periodismo sensacionalista, como es el caso de Richard Thomas en *Jerry Springer: The Opera* (2003) que se basa en el popular *show* televisivo estadounidense de Jerry Springer.

Otro fenómeno del postmodernismo es la aparición cada vez más frecuente de compositores que hibridan distintos estilos, destinados a públicos distintos y que desarrollan su actividad bajo nombres o pseudónimos diferentes. Por ejemplo, Zorn es un músico ecléctico con formación y experiencia en la música clásica, el jazz y la música popular que ha formado grupos musicales que van desde los que interpretan rock duro (Naked City) pasando por el *thrash* (Painkiller) hasta otros que interpretan jazz (Radical Jewish Culture, Masada y Electric Masada).

El mestizaje musical corre paralelo a la adopción de identidades múltiples por parte de algunos músicos postmodernos, sobre todo entre los productores y los *Djs* actuales. Uno de los músicos que manifiesta este fenómeno de forma más radical es el alemán Uwe Schmidt (1968-), quien, desde los años noventa, ha publicado discos bajo más de sesenta alias distintos en los que podemos escuchar estilos muy diferentes, entre los que se encuentran el jazz (Flanger), la música electrónica (Lassigue Bendthaus, Lisa Carbon, Geez 'N' Gosh) y

²⁵ En el cuarto movimiento, que lleva la indicación de que se interprete «faster than a speeding bullet («más rápido que una bala a toda velocidad»), Daugherty recurre a los contrastes rápidos de la música de dibujos animados para representar los peligros a los que se enfrenta la reportera Lois Lane, mientras los densos «clusters» del tercer movimiento representan la explosión del planeta Krypton del que procedía el superhéroe.

también bajo el nombre de la ficticia orquesta de baile latinoamericana Señor Coconut. Bajo este último pseudónimo ha conseguido cierta popularidad realizando versiones de salsa y merengue de la música electrónica de Kraftwerk y de canciones de grupos como Eurythmics o Deep Purple y de cantantes como Michael Jackson o Prince, entre otros.

Joseph H. Auner (2018: 322) señala que en la postmodernidad las identidades son fluidas, fenómeno que se ha asociado a la intensa influencia de internet y de los medios audiovisuales en los que es habitual que los usuarios adopten múltiples imágenes públicas, de la misma manera que los jugadores de videojuegos adoptan las identidades de diferentes avatares para habitar distintos mundos virtuales.

El hecho de que en la postmodernidad las identidades se entiendan como construcciones intercambiables ha sido duramente criticado por algunos críticos al poner en tela de juicio el concepto tradicional de originalidad. Desde una visión apocalíptica, el uso de múltiples estilos depende de estereotipos y clichés que, a su vez, pueden distorsionar nuestra percepción de esos estilos y de sus creadores «auténticos».

Desde nuestro posicionamiento se considera necesario superar esta definición negativa de pastiche derivada de la veneración del canon, del culto al estilo depurado y a la autoría, que a su vez se basan en entender la música como un arte más que como una forma de expresión comunicativa.

En nuestra opinión, el pastiche puede llegar mostrar unos niveles de sofisticación tales que trasciende la mera repetición. Estos son los casos, por ejemplo, del más reciente cine de Pedro Almodóvar o la música del compositor cubano Leo Brouwer.

III.1.4. LA TRANSFORMACIÓN DE MÚSICAS PREEXISTENTES

Una obra musical puede ser revisada, arreglada, versionada, reducida, reorquestada o, incluso, reescrita por su autor u otro compositor por muy diversas razones. En la mayoría de los casos estos cambios responden a cuestiones prosaicas y de economía de medios (plantillas orquestales, exigencias del reparto de la plantilla de cantantes, etc.) y, en otras, vienen determinadas por el cambio de espacio «performativo» o del medio en el que se incluye la música.

Según Rubén López Cano (López Cano, 2007: 32) las transformaciones de una obra pueden ser correctivas-sustitutivas o acumulativas. Las transformaciones correctivas-sustitutivas hacen referencia a aquellas modificaciones de una obra que realiza el propio autor

o un arreglista con la finalidad de enmendar los «errores» de las versiones anteriores: «En este tipo de transformaciones, en términos estrictos, no existe relación intertextual entre las distintas versiones pues éstas son negadas» (López Cano, 2007: 33). Este es el caso de las obras en proceso («work in progress») en las que el trabajo compositivo se prolonga durante años y en el que todas las versiones se consideran versiones preliminares hasta la versión que el compositor considera definitiva. Como ejemplo, López Cano señala *Le Visage nuptial* de Pierre Boulez, que fue compuesta en 1946, orquestada en 1952 y modificada en 1990. Sin embargo, nada impide que los melómanos o directores de orquesta comparen intertextualmente y elijan su favorita entre las diferentes versiones disponibles.

Por otra parte, siguiendo con las afirmaciones de López Cano (2007: 34), «las transformaciones acumulativas se originan cuando la nueva versión se suma a las anteriores sin negarlas», conviviendo así varias versiones de la misma obra.

Las suites orquestales derivadas de la música de ballets y de las óperas son un buen ejemplo de transformaciones acumulativas; así podemos considerar a las versiones de *El pájaro de fuego*, de Stravinsky, que se originó como ballet (1910) y que el mismo autor transformó en suite orquestal (1919), así como su posterior revisión de 1945. Un caso similar sucede en *Petrushka*, un ballet (1911) que el compositor ruso transformó en suite orquestal (1914), y que a su vez revisó en una nueva versión (1947), además de existir una transcripción para piano a cuatro manos. También pueden ser consideradas transformaciones acumulativas las reducciones para piano de obras orquestales (como las reducciones pianísticas de Liszt de las sinfonías de Beethoven o la versión de *La consagración de la primavera* de Stravinsky para dos pianos del propio compositor), las transcripciones y transposiciones (la «Chacona» de Bach originalmente para violín transcrita para piano por Busoni, para violín y piano por Schumann y para clave por Gustav Leonhardt), las orquestaciones (*Cuadros de una exposición* para piano de Mussorsky orquestados por Ravel, o la versión coral del *Lamento de Arianna* a partir del original para voz y continuo, realizada por el propio Monteverdi) y otros muchos procesos de transformación de las obras similares.

En las transformaciones acumulativas se establecen relaciones intertextuales entre las versiones y en algunos casos hay quienes afirman que las reducciones, arreglos, reescrituras, orquestaciones y otro tipo de transformaciones profundas «deben considerarse como obras diferentes o al menos, como obras *emergentes*» (López Cano, 2007: 34) puesto que afectan de una manera radical al marco significativo de la obra en cuestión.

El nacionalismo musical empleó la hipertextualidad y la transformación de músicas preexistentes como procedimientos compositivos fundamentales que permitieron, a través de procesos de significación, evocar ideas y describir ambientes. En este sentido, en el «Corpus

Christi en Sevilla» del primer cuaderno de la *Iberia* de Isaac Albéniz, el compositor acudió a la popular canción «La Tarara» para componer una pieza pianística que evoca la ciudad hispalense a través de una gran complejidad técnica. Otro ejemplo es el *Concierto para clave y cinco instrumentos* (1926), de Manuel de Falla, en el que no solo se cita la canción renacentista «De los álamos vengo, madre», de Juan Vásquez, si no que todo el primer movimiento se construye a partir de la evocación del gesto musical de esta canción polifónica y de la técnica interpretativa de la clavecinista Wanda Landowska a la que está dedicada la composición.

Un caso extremo de transformación de un original es el de los «covers» en la música popular. Una cover es la creación de una pieza musical a partir de la reinterpretación de un tema preexistente. Son muy numerosos los ejemplos de versiones de canciones en la era postmoderna. Además, en muchas ocasiones la versión supera en popularidad a la grabación original. Por ejemplo, Guns N' Roses grabó en 1991 «Live and Let Die», una canción de Paul y Linda McCartney que originalmente grabó la banda Wings en 1972. Otro ejemplo es la canción «Always on My Mind» que ha sido versionada en numerosas ocasiones por distintos intérpretes como la cantante afroamericana de Rythm and Blues, Gwen McCrae (1972), la cantante de country Brenda Lee (1981) y por un consagrado Elvis Presley (1973). Otras versiones populares, ya en la década de los ochenta, son la grabada por el músico country Willie Nelson (1982) y la versión *synth-pop* del grupo británico Pet Shop Boys (1987). López Cano (2007) señala el ejemplo de la interpretación que hace Caetano Veloso de la canción «Help» de los Beatles, o la que hace Tori Amos de canciones de Nirvana, Led Zepellin o The Rolling Stones que proporcionan al oyente dos experiencias musicales completamente diferentes.

En la música popular versionar canciones exitosas se ha convertido en todo un fenómeno sociológico. Han aparecido en los últimos años numerosas agrupaciones que se dedican a homenajear las canciones más relevantes de la cultura popular. También han surgido grupos «tributo» que, además de versionar sus canciones, imitan estéticamente al grupo homenajeado (vestuario, gestualidad, «performatividad», etc.). Grupos emblemáticos como Queen, The Beatles, Rolling Stones, David Bowie, Abba, y en España, Mecano o Héroes del Silencio, son imitados. Este fenómeno coexiste con los grupos paródicos tan característicos en la postmodernidad (véase, la Movida madrileña).

Con frecuencia las versiones de temas populares se adaptan a los requisitos estilísticos de los distintos géneros de la música popular, siendo frecuente encontrarnos un mismo tema interpretado en los parámetros musicales del pop, el rock, el folk, la música electrónica, etc. y todas las hibridaciones posibles entre ellos, o dentro de etiquetas comerciales como el *chill out*.

Para finalizar, debemos destacar que en las últimas décadas las plataformas en *streaming* (YouTube) y otras aplicaciones de Internet (Instagram) se han convertido en el medio favorito para la producción de versiones musicales que en muchas ocasiones realizan los propios receptores como «prosumidores».

III.1.5. EL TÓPICO MUSICAL

Ciertos gestos y procedimientos presentes en la música del cine postmoderno han tejido una compleja red intertextual que conecta con los gestos y procedimientos musicales de diferentes épocas y lugares, que se traducen en la recurrencia a ciertos tópicos a la hora de crear los discursos musicales presentes en las narraciones fílmicas.

Al estudiar las producciones cinematográficas se hacen evidentes ciertos convencionalismos cuya utilización es una constante a lo largo de la historia. Estos convencionalismos conectan ciertos elementos y procesos que tienen lugar en la música con aspectos extramusicales. Entendidos como convencionalismos, los tópicos son lugares comunes que concretan ciertos procedimientos visitados por los creadores, ya sea el cineasta o el compositor, que son comprensibles, de un modo consciente o inconsciente, por el público. Estos tópicos se han posicionado en el discurso de la historia como soluciones viables a ciertos requerimientos tanto expresivos como del discurso de las obras.

El concepto de tópico fue introducido en el vocabulario de los estudiosos de la música por Leonard Ratner. En su libro *Classic Music: Expression, Form, and Style*, que promete al lector «una explicación a gran escala de las premisas estilísticas de la música clásica» (Ratner, 1980: xiv), Ratner define los tópicos como «temas para el discurso musical» (Ratner, 1980: 9) y los divide en «tipos» [«types»] y «estilos» [«styles»]. El primer grupo refiere a bailes y la marcha mientras que el último incluye estilos como la música turca, lo militar o la música de caza. Algunos de ellos se derivan de la música popular y funcional. Otros forman referencias cruzadas entre estilos artísticos y géneros.

Antes de Ratner estas referencias pasaron en gran medida desapercibidas. Su visión de que las obras clásicas estaban llenas de referencias al paisaje sonoro del siglo XVIII transformó la forma de recepción por los oyentes actuales, como el descubrimiento de que el Partenón estaba pintado transformó la recepción de ruinas monumentales de la antigüedad clásica desde la actualidad. Del mismo modo, para los oyentes en la Viena del siglo XVIII, el repertorio musical de la época presentaba una colorida paleta de elementos conocidos y compartidos de la vida musical cotidiana. Como repositorio de conocimientos estilísticos compartidos por

compositores y oyentes, los tópicos de Ratner constituyeron una fuente de significado y de expresión en la música del siglo XVIII que nos permiten acceder a su significado desde el momento presente.

Esta podría ser la razón por la cual los tópicos son tan atractivos y se han convertido en parte del vocabulario común utilizado por los estudiosos de la música aplicándolos a una amplia gama de repertorios musicales. La teoría del tópico fue desarrollada a partir de la visión pionera de Ratner por musicólogos como Wye Allanbrook, Kofi Agawu, Robert Hatten, Raymond Monelle y otros, quienes exploraron sus implicaciones epistemológicas y proporcionaron nuevas herramientas para el análisis.

Danuta Mirka (Mirka, 2014: 2) propuso su propia definición de tópico musical como «musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one» [«estilos y géneros musicales sacados de su propio contexto y utilizados en otro»]; definición que le llevó a profundizar en los conceptos de género, estilo y carácter musical; y, como no podía ser de otra manera, en la teoría de los afectos, fundamental para entender la estética del clasicismo.

Esta definición de tópico musical está siendo aplicada a otros contextos históricos y diferentes medios en los que tiene presencia la música y se ha revelado como un marco teórico fundamental para entender la música como expresión y discurso narrativo construido a partir de la referencia a diferentes estilos, géneros, tipos o clases de música diferentes. Así, el concepto de tópico musical, aunque aplicada a otro contexto histórico, encaja a la perfección como marco teórico que nos permitirá entender los procesos de continua recontextualización y descontextualización que tienen lugar en la música de las producciones cinematográficas postmodernas.

Los planteamientos que, desde la retórica musical y el enfoque cognitivo, ofrece Rubén López Cano son complementarios y clarificadores a esta definición. Para este investigador el tópico musical está totalmente relacionado «con ese punto cognitivo en el que el escucha (o músico) competente comienza a construir modelos específicos con el objeto sonoro, gracias a la articulación de marcos o guiones que orientarán su semiosis musical», considerando al tópico como «un pivote para la cognición» (López Cano, 2002: 20).

Cuando aplicamos el concepto de tópico no nos referimos a la referencia hacia una obra específica y reconocible como tal, sino a ciertos convencionalismos musicales, sin que el autor se conozca de un modo específico. Se trata de uno de los procesos intertextuales más interesantes, por lo que recientes investigaciones han mostrado que autores del período clásico como Haydn, Mozart o Beethoven, articulaban en sus obras diferentes tópicos musicales de forma intencionada para desarrollar tramas narrativas abstractas (no descriptivas) que articulan

discursos expresivos específicos (López Cano, 2007: 35). De este modo, las sinfonías de estos autores transitan por tópicos de danzas como la polonesa, el minué o la marcha, por la música de caza y militar, los afectados estilos *Sturm und Drang* o el *Empfindsamkeit*, los estilos contrapuntísticos o la ingenuidad del estilo pastoral, entre otros.

Siguiendo la teoría de los tópicos, Robert Hatten ha detectado articulaciones prototípicas en la música instrumental del tardío Beethoven a los que denomina géneros expresivos (Hatten, 2004). Asimismo, «la articulación de tópicos en extremo disímiles (como la introducción de la «Marcha alla Turca» -género cómico o poco serio- en el cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven -donde dominan los tópicos serios-) da lugar a lecturas reversibles, a la emergencia de diversos niveles narrativos y a los efectos de ironía» (López Cano, 2007: 35-36)).

Los temas musicales importados interactúan con los nuevos contextos de manera significativa, una relación que va desde la breve insinuación momentánea hasta la asunción de un papel temático en ese discurso. Los tropos musicales generan nuevos significados a partir de tales interacciones. Una fusión del tema importado en el contexto del estilo predominante (o con otros temas importados) produce un efecto similar a la metáfora en lenguaje poético.

Sin embargo, el tropo de la ironía, por otro lado, generalmente evita tal fusión. El tema musical mantiene su carácter distintivo y juega un papel en contraposición o incluso en contradicción directa con el discurso general de la obra. Así, en el caso de la ironía romántica, el tema no asimilado puede interpretarse como un comentario sobre el discurso musical en el que se injerta. Una combinación de fusión metafórica y comentario irónico puede resultar en parodia o sátira, ya que la fusión potencial está sujeta a críticas, como implica su falta de asimilación, su exageración o su distorsión deliberada por diferentes medios. Esta idea ha sido aplicada por Esti Sheinberg, quien ha articulado toda una teoría sobre la ironía, la parodia y la sátira en la música de Shostakovich, focalizando su atención en las incongruencias que surgen en su música por la combinación de tópicos en extremo contrastantes (Sheinberg, 2000).

Según López Cano (2007: 36), «los compositores postmodernos que gustan de combinar estilos históricos en una sola obra utilizan este recurso. Es el caso de los *Concerti grossi* de Alfred Schnittke, donde los tópicos de la música veneciana de la primera mitad del siglo XVIII se combinan con remisiones a la música contemporánea y el tango».

Los estudios de los grandes semiólogos de nuestros días como Jakobson (1971; 1985) y Eco (1976; 1984 [1980]) señalan que no basta con reconocer los tópicos, es necesario ir más allá y, por medio de un proceso de semiosis, buscar sus asociaciones con los géneros y afectos y, por otro lado, sus asociaciones con su contexto social. En palabras de Mirka: «But topical signification does not stop at this recognition: it extends, on the one hand, to associations of

styles and genres with affects, and, on the other hand, to their associations with social contexts» (Mirka, 2014: 28).

Los tópicos musicales se han venido aplicando a músicas presentes en espacios distintos al medio cinematográfico, en concreto al análisis de la música «absoluta» propia de una geografía, la centroeuropea, y un momento histórico, el clásico, que podemos considerar como canónicos (Corrado, 2004). En consecuencia, estos tópicos fueron contruidos refiriendo a aspectos musicales y extramusicales que conectan con los elementos propios de la cultura del siglo XVIII, como la caza o la música militar²⁶. Debemos señalar, no obstante, que en los últimos años el radio de acción de esta teoría se ha visto ampliado. Por este motivo el momento actual se presenta propicio para llevar a cabo una revisión de esta teoría que nos permita su aplicación al análisis del discurso fílmico postmoderno.

El musicólogo actual ha encontrado en el tópico musical una herramienta útil que le permite interpretar las obras de un compositor como discursos musicales, al tiempo que contribuye a mostrar sus rasgos identitarios. De un modo análogo, pero con un enfoque un tanto diferente, en este capítulo trataremos de mostrar las competencias que se ponen en juego en el público no experto a la hora de visionar y escuchar un filme, una audiencia cuyo bagaje cultural, construido a través de la continua exposición a los medios audiovisuales, le permitirá entender un discurso fílmico cargado de convencionalismos y tópicos que, a su vez, se descontextualizan, recontextualizan y resignifican continuamente en el seno de la cultura postmoderna. Además, debemos advertir que en el caso de las producciones cinematográficas debemos tener siempre presente que se juxtaponen dos tipos de discursos, el propiamente musical y el visual. Por ello, el empleo recurrente de tópicos para la construcción de las narraciones fílmicas se dará tanto en la imagen como en la música, y lo que es más importante, en la interacción entre ambos.

III.1.6. LA ALUSIÓN MUSICAL

La alusión musical es una relación más difusa o latente puesto que conecta estructuras, sistemas o procedimientos con estilos generales de un autor, con un tipo de música o incluso con una cultura musical en general (López Cano, 2007: 36). Son por ello conexiones menos

²⁶ Otros tópicos musicales, como por ejemplo el de la obertura, conectan con elementos del discurso puramente musical (si bien es cierto que en último término pueden también considerarse los orígenes extramusicales y funcionales de aquellos).

específicas que las de la cita o la reutilización y transformación de materiales musicales. No son explícitas y requieren de competencias específicas en el receptor.

La alusión musical está presente en ciertos procedimientos compositivos de Debussy, cuyas escalas aluden a sistemas de organización de alturas de la música de Indonesia, al tiempo que sus juegos de colores lo hacen al contrapunto tímbrico del gamelán de la misma región.

Por otro lado, en la obra para piano de Isaac Albéniz, entre la que se encuentran la suite *Iberia*, *Cantos de España* o la *Suite española*, se utiliza un gesto compositivo que alude a la técnica interpretativa guitarrística que, a su vez, es un elemento fundamental de la identidad musical española. Ejemplo de ello es el empleo de los bordones en «El puerto» y de los acordes arpegiados con rasgueos de «Asturias» y «Granada» que tantas transcripciones para guitarra han sugerido. Además, la obra de Albéniz alude a la música de danza.

López Cano (2007: 36) señala también que la alusión es un procedimiento utilizado en ciertos procesos cadenciales de la tercera etapa compositiva de Ligeti que aluden a los de Bruckner.

Los compositores postmodernos que gustan de combinar estilos históricos en una sola obra suelen utilizar este recurso. Es el caso de los *Concerti grossi* del compositor soviético Alfred Schnittke. Otro ejemplo paradigmático, esta vez en el ámbito iberoamericano, es la obra del compositor y guitarrista cubano Leo Brouwer. Sobre este músico Ángel Gutiérrez Faxas afirma: «tres de los rasgos postmodernos más importantes que se pueden localizar en la obra del compositor cubano Leo Brouwer —estos son: la composición modular, la integración entre lo culto y lo popular, el uso de la intertextualidad» (Gutiérrez Faxas, 2013: 4).

Para concluir, señalaremos que fue frecuente que música pop de los sesenta aludiera a la música del norte de la india. Más recientemente muchas canciones de Radiohead, por ejemplo, aluden a estilos de canciones con impronta india de los Rolling Stones y las de Oasis a las de los Beatles (López Cano, 2007: 36). En España la música híbrida de Rosalía alude algunos elementos de la música flamenca.

III.1.7. LA REUTILIZACIÓN Y LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DE MÚSICA PREEXISTENTE

La reutilización de músicas del pasado ha sido una constante en la historia de la música y por supuesto en la historia de los medios audiovisuales. Cuando la música se reutiliza se produce inevitable una recontextualización que, a su vez, provoca una nueva significación.

Según Juan Miguel González Martínez (1999: 178) no conviene entender como «recontextualizaciones» altamente trascendentes desde el punto de vista semántico, los

múltiples y conocidos autoplagios en sus óperas *pasticcio* de Haendel puesto que para este investigador fueron motivados por simples razones económicas. Por el contrario, como señala Albert Schweitzer (1905), es reseñable la importancia semántica de las recontextualizaciones en el caso de la obra de Bach, en la que se manifiestan profundas relaciones entre sus obras.

Un ejemplo paradigmático en la postmodernidad española es el compositor bilbaíno Pablo Queipo de Llano quien compone conciertos y fugas empleando los tópicos de la música veneciana vivaldiana de la primera mitad del siglo XVIII en pleno siglo XXI.

En el cine postmoderno es constante la reutilización de músicas preexistentes en el nuevo marco contextual de un filme, hecho que, como veremos, provoca importantes procesos de «resignificación» al asociarse a las nuevas imágenes.

III.2. EL DIALOGO INTERTEXTUAL COMO HERRAMIENTA DE «RESIGNIFICACIÓN»

La intertextualidad es una característica inherente al texto audiovisual, particularmente propia del discurso cinematográfico, donde encontramos citas, alusiones y referencias que llegan a nosotros a través de diferentes elementos, canales y códigos presentes en los filmes. Además, la intertextualidad está presente en la polifonía de textos que constituyen el producto cinematográfico. De hecho, estos beben de otros textos, tanto anteriores como contemporáneos. Este fenómeno se produce, si cabe, de un modo más intenso en los textos de naturaleza audiovisual, hacia y desde los que se manifiestan multitud de transferencias culturales.

Como venimos señalando, las primeras investigaciones se centraron en la noción «clásica» de intertextualidad, es decir, la que se observa en los textos escritos. En ese sentido, se ha destacado la obra de autores como Julia Kristeva que, inspirada por el dialogismo de Bajtín, insistió en que la intertextualidad se da en el propio sistema textual y que cada texto no es sino un mosaico formado a partir de citas de otros. Es decir, una absorción y transformación de textos previos (Kristeva, 1969: 15). A partir de sus teorías, autores como Barthes fueron más allá, afirmando que ningún escritor puede ser original, ya que solo se puede imitar aquello que otros dijeron previamente. Este pensador francés entendía los textos como una especie de «tejidos» plagados de citas que provienen de diferentes fuentes culturales (Barthes, 1997: 146-147). Para Barthes el texto es una polifonía de voces, palabras y textos y, por lo tanto, no hay que buscar las fuentes o influencias, ya que las citas y referencias utilizadas son anónimas e intrazables.

Otros autores como Genette (1989) hablaban de «literatura en segundo grado», es decir, se basaban en la imagen de un palimpsesto en el que se transparentan los trazos de textos anteriores. Para Genette (1989: 9-17) existen cinco tipos de relaciones transtextuales. Entre ellas, se encuentra la intertextualidad, definida como la presencia mutua de dos o más textos, es decir, la presencia de un texto en otro. El autor considera la intertextualidad como un modo más explícito y literal que otras manifestaciones transtextuales, ya que en ella se incluyen las citas, el plagio y la alusión.

En la postmodernidad las películas son productos culturales que contienen discursos y textos que se articulan de una manera crítica cuestionando la existencia de significados absolutos y favoreciendo la continua resignificación de sus elementos, entre los que se encuentra la música. Por este motivo, el estudio e interpretación de la música en las producciones cinematográficas debe estar enfocado a rearticular unos significados que antes eran considerados fijos e inamovibles.

En las películas postmodernas tiene lugar un dialogismo intertextual con diferentes productos culturales, así como una continua recontextualización de elementos visuales y musicales procedentes de otros productos audiovisuales, o de alusiones a ellos. Esta red de conexión audiovisual, que conforma un imaginario audiovisual colectivo, dota de significado a los textos fílmicos postmodernos, permitiendo que trascienden y se den vida entre sí.

En el estudio de los discursos audiovisuales, encontramos ejemplos que han saltado al cine desde otros medios, formatos y disciplinas como la literatura (la novela, el fanzine, el cómic y la novela gráfica), el teatro (teatro «clásico», teatro musical, teatro lírico, etc.) la radio (radiofórmulas, concursos radiofónicos, etc.), la televisión (telenovela, melodrama, documental, etc.) o internet y plataformas en *streaming* (series web, parodias, etc.), la pintura, la escultura, la danza o la música en lo que hemos venido en denominar viajes transmediáticos. Esta permeabilidad entre los distintos medios y formatos ha intensificado la «resignificación» de los discursos, y en concreto de los textos musicales, al ser recontextualizados en un nuevo medio, aportando todo el bagaje significativo que a ellos se ha ido asociando a lo largo de la historia. Cuando analizamos las referencias utilizadas en el cine podemos entender mejor las cuestiones relacionadas con los potenciales destinatarios y con la intención comunicativa por parte de los emisores.

De todo lo anterior podemos concluir que existe un intertexto audiovisual, que comparte ciertas características con el literario, pero que también tiene las suyas propias y distintivas y que llega a nosotros a través de los canales auditivo y visual. La intertextualidad persigue siempre una finalidad comunicativa y, por lo tanto, el conocimiento compartido entre emisor y receptor facilitará en gran medida la recepción del mensaje.

Es evidente la intencionalidad que el uso de la intertextualidad tiene en el acto comunicativo y que supone la producción y recepción de los productos audiovisuales. Por este motivo, el investigador, al igual que los espectadores, debe localizar las referencias escondidas en los textos audiovisuales. Si bien se debe advertir que el método del investigador difiere de la recepción del espectador. Se trataría de buscar señales intertextuales, para lo que es necesario centrar nuestra atención en los elementos que destacan en el uso de referencias. Respecto al medio audiovisual, debemos estar alerta para recibir estas señales a través de los canales visual y auditivo en los que se emplean diferentes códigos, como el lingüístico, el visual y el musical.

Por último, debemos señalar que en la era de la globalización la música utilizada en el cine postmoderno manifiesta procesos transnacionales que tienden puentes acústicos como indicios de una «audiotopia» (Kun, 1997, 2005); es decir, construyen escenarios sociales de nostalgia y añoranza contruidos a base del poder afectivo de ciertas canciones. Ciertos artistas, sobre todo músicos, crean una nueva cartografía cultural que se desprende del antiguo mapa geopolítico. Mediante la evocación de la música popular este proceso va forjando nuevos espacios interpretativos para el público, nuevas formulaciones de identidad que trascienden las fronteras congeladas de la autenticidad folclórica y la geopolítica de las naciones en procesos interactivos entre lo local y lo global (Fraile, 2008: 481).

A continuación, en los siguientes apartados de este capítulo realizaremos un recorrido por varias de secuencias de diferentes películas en las que el diálogo intertextual se utiliza como una herramienta eficaz que permite dotar de significado al discurso fílmico. Para ello comenzaremos con el análisis de varias secuencias de la película *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) con el objetivo de mostrar el gran número y variedad de relaciones intertextuales que manifiestan las músicas compuestas exprofeso para las películas postmodernas, sirviendo como ejemplo de la importancia del dialogismo intertextual a la hora de cargar de significado a las secuencias y mover las emociones de los espectadores. En este caso particular, la música compuesta por Alberto Iglesias para varias de sus secuencias dialoga con el género del *thriller*, en el que la música del compositor estadounidense Bernard Herrmann es canónica. Además, la película de Almodóvar manifiesta la trascendencia de un gran número de textos que se citan o aluden conformando un universo metatextual que reflexiona sobre el arte y la creación.

III.2.1. *LA PIEL QUE HABITO* (2011)

La película *La piel que habito* (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2011) es un objeto de estudio idóneo para mostrar el gran número y variedad de relaciones intertextuales que están presentes en las películas postmodernas, sirviendo como ejemplo de la importancia del dialogismo intertextual a la hora de cargar de significado a las secuencias y mover las emociones de los espectadores. Como veremos, los intertextos de obras literarias, pictóricas, escultóricas, cinematográficas, televisivas, los clips de videoarte y los objetos decorativos que aparecen en la pantalla dotan de significación al filme. Su música, compuesta exprofeso por el compositor Alberto Iglesias, emociona y evoca, pero, sobre todo, alerta e intriga, resultando en todo caso perturbadora; lo consigue mediante el empleo, entre otros recursos propios del dialogismo intertextual, de la reutilización de la música de su ballet *Cautiva* (Iglesias, 1992) a modo de «autorreferente».

La piel que habito es un filme que podría clasificarse como un *thriller* psicológico. Puede ser considerada una adaptación cinematográfica de la novela *Tarántula* (Mygale, 1984) del escritor francés de novela negra Thierry Jonquet. La novela, que está salpicada de sátiras políticas y sociales, comparte con la película de Almodóvar el argumento: un cirujano plástico, el doctor Robert Ledgard²⁷ (Antonio Banderas) consigue, por métodos poco ortodoxos, que la piel humana sea prácticamente ignífuga. Tras el accidente de tráfico en el que su mujer sufrió graves quemaduras en todo el cuerpo y cuyas secuelas físicas y psicológicas la llevarían al suicidio, el cirujano dedicará toda su vida a la experimentación de la piel humana, consiguiendo crear una piel con la que hubiera podido salvarla. Se trata de una piel sensible a las caricias que actúa como una auténtica coraza ante las agresiones. Para poder poner en práctica este hallazgo revolucionario es necesario una cobaya humana: Vera/Vicente²⁸ (Elena Anaya/Jan Cornet). Vicente se revela como la cobaya humana con la que el doctor, con el pretexto de conseguir una piel humana no inflamable, experimenta un cambio de sexo, que bajo un modelado exhaustivo, logre transformar el cuerpo de la víctima en una réplica de su mujer. No obstante, éste solo es el punto de partida de una complicada trama en la que no se trata únicamente el delicado tema de la manipulación genética, sino también del amor y la sexualidad, el odio, la venganza y la identidad humana, en la encrucijada entre una historia de *Mad Doctor* y de transgénero sexual. El filme transita entre el drama, el cine de ciencia-ficción, el *thriller*, el terror y el melodrama.

²⁷ En la novela el doctor Richard Lafargue.

²⁸ En la novela Eva/Vincent.

El discurso meta-artístico está muy presente en *La piel que habito* y se traduce en el énfasis y la reflexión acerca del papel del arte y de la tecnología de la comunicación como bases del proceso creativo. En este sentido, son numerosos los libros y los catálogos de arte que aparecen en pantalla, que redundan en idea expresada en la frase que Vera escribe en la pared de su habitación-celda: «El arte es garantía de salud». Vera lee, hace yoga, pinta y escribe en la pared, esculpe con tejidos a la manera de un *collage*.

El discurso metatextual que reflexiona sobre el arte tiene su reflejo en la presencia de las obras literarias de muy diversos escritores como Thierry Jonquet, Alice Munro, Janet Frame, Mary Shelley, Richard Dawkins y Cormac McCarthy, compartiendo fotogramas con las obras pictóricas de Diego Velázquez, Tiziano, Julio Romero de Torres, Tarsila do Amaral, Salvador Dalí, Alberto Vargas, Guillermo Pérez Villalta, Juan Gatti y Jorge Galindo, así como de forma alusiva se da cita a la obra de Vasili Kandinsky. También se citan o aluden las obras escultóricas de Louise Bourgeois, las cinematográficas de Georges Franju, el videoarte de Oscar Shocking y otros objetos como el mobiliario diseñado por Isamu Noguchi. Todos estos elementos son de una importancia capital, pues no son meros ornamentos fílmicos, sino significantes muy vinculados a la vida de los protagonistas del filme y a las ideas que el realizador quiere expresar.

Como acabamos de señalar, en *La piel que habito* son numerosas las obras literarias que se dejan ver entre sus planos. Al igual que sucede en la novela *Tarántula*, Vera, la protagonista del filme, encuentra en la lectura una forma de dar sentido a su nueva vida de cautiverio y transformación. Si bien es cierto que en la novela de Jonquet se citan a los grandes «clásicos» de la literatura, en la película de Almodóvar se sustituyen por obras literarias contemporáneas. Ejemplo de ello son las novelas *Escapada* (2004), de Alice Munro; *Un ángel en mi mesa* (1984), de Janet Frame; *El guardián del vergel* (*The Orchard Keeper*, 1965); *Meridiano de sangre* (*Blood Meridian*, 1985) y *Ciudades de la llanura* (*Cities of the Plain*, 1994), las tres de Cormac McCarthy; y perteneciente al género de divulgación científica, *El gen egoísta* (*The Selfish Gene*, 1976), de Richard Dawkins.

Desde el comienzo del filme se muestra este interés por las obras literarias. En este sentido, en los primeros minutos del metraje la criada del Doctor Ledgard, Marilia (Marisa Paredes), hace llegar un libro junto al desayuno al cuarto de Vera a través de un torno-elevador al modo que vienen haciendo durante siglos las monjas en los antiguos conventos de clausura. La imagen nos deja ver el título en su portada: *Escapada* (2004), de Alice Munro, haciendo

clara referencia a la intención de la protagonista de huir [F.31-32]²⁹. Inmediatamente después se presenta a Vera por primera vez en el filme. La protagonista recoge la bandeja del desayuno a través del torno-elevador en el interior del cuarto en que permanece cautiva. La imagen deja entrever una columna de novelas apiladas [F.33]. Esta imagen se repite en varias películas de Almodóvar, tal y como se muestra, por ejemplo, en *La flor de mi secreto* (1995), como forma personal que Almodóvar tiene de «construir sus personajes a mitad de camino entre lo que piden para hacerlos verosímiles y lo que está en él» (Gómez Gómez, 2014: 77).



[F.31]



[F.32]



[F.33]

La segunda obra literaria en aparecer es *Un ángel en mi mesa* (1984), la autobiografía de la escritora neozelandesa Janet Frame³⁰. El libro aparece en pantalla en la secuencia en la que el doctor Ledgard regresa al cigarral y se dispone a contemplar a Vera a través de una pantalla de televisión gigante. Vera aparece tendida absorta en la lectura del libro, pero, al instante, se siente observada y dirige su mirada a la cámara desde la que el doctor la contempla, lo que se acompaña de un «zoom» que lleva el nuevo rostro de Vera a un primer plano detalle. El título del libro permite a Almodóvar establecer una sencilla metáfora al comparar a Vera con un ángel

²⁹ Almodóvar declaró en su *blog* en el año 2013: «¿Hay alguien que no sepa que Munro es la mejor escritora de relatos en lengua inglesa?» en referencia a su novela «Mi vida querida» <<https://www.eldeseo.es/londresel-libro/>>. «Escapada» es una novela estructurada en ocho relatos, de los cuales tres están destinados a narrar la historia de Juliet, en tres etapas de su vida diferentes. En la primera, acude al encuentro de un amor presentido; en la segunda, juzga a sus padres una vez que ella es madre y, finalmente, en una tercera es abandonada por su propia hija. Su protagonista abandona su trabajo de profesora en una escuela de niñas para entregarse a un amor frenético y apasionado, vuelve más tarde, en otro relato, con una criatura a casa de los padres, donde reconsidera su vida y su matrimonio y, al final, en el último, cree que su hija desaparecida ha caído en las garras de una secta religiosa. En el filme *Julietta* (2016) Almodóvar alude nuevamente, tanto en su argumento como en su estructura narrativa y en la construcción del personaje protagonista femenino, a esta novela.

³⁰ *Un ángel en mi mesa* reúne los tres volúmenes de una de las obras más singulares y atractivas de la literatura contemporánea, la autobiografía de Janet Frame. Se trata de una trilogía en la que la escritora neozelandesa ofrece un relato de su crecimiento personal como escritora, siempre al borde de la locura. La literatura para Frame, al igual que el arte para Almodóvar, es un vehículo sanador que manifiesta el poder transformador de la palabra, que, a su vez, hace posible el descubriendo de la verdadera identidad del individuo.

que se sirve en bandeja sobre la mesa (pantalla del gabinete) del doctor, pero a la vez, alude sutilmente al poder curativo de la literatura y del arte [F.35-37].



[F.35]



[F.36]



[F.37]

Nos detendremos en el análisis de una de las primeras secuencias del filme en la que aparecen tres de los intertextos literarios señalados: las novelas *El guardián del vergel* (*The Orchard Keeper*, 1965), *Meridiano de sangre* (*Blood Meridian*, 1985) y *Ciudades de la llanura* (*Cities of the Plain*, 1994), de Cormac McCarthy. Se trata de unas novelas en las que se ofrece un acercamiento muy personal al sufrimiento, la supervivencia y la violencia, visión muy próxima a la que Almodóvar presenta en su filme. En este sentido, los libros aparecen sobre la mesa de Vera como incentivo para el suicidio [F.38-F.39]³¹. Otro intertexto literario que aparece en la secuencia, *El gen egoísta* (*The Selfish Gene*, 1976), se toma en la secuencia como referencia que justifica y condiciona las prácticas transgénicas del doctor Ledgard [F.40]³². Como veremos, la música empleada y las citas literarias, como intertextos, cargan de significación a la secuencia y mueven las emociones de los espectadores.



[F.38]



[F.39]



[F.40]

³¹ Cormac McCarthy (1933-) es un escritor estadounidense ganador del Premio Pulitzer de ficción por *The Road* (2006) y del Nacional Book Award por *All the Pretty Horses* (1992), cuya obra literaria se ha trasladado en numerosas ocasiones a la pantalla: *No Country for Old Men* (Joel e Ethan Coen, 2007), *The Road* (John Hillcoat, 2009) y *The Sunset Limited* (Tommy Lee Jones, 2001) entre otras. El acercamiento al sufrimiento, la supervivencia y la violencia en su narrativa novelada se toma en *La piel que habito* como cita intertextual

³² El gen egoísta es una obra divulgativa sobre la teoría de la evolución escrita por el etólogo británico Richard Dawkins en 1976, según la cual lo importante en la evolución de las especies es la supervivencia de los genes y no tanto el individuo. En su obra Dawkins introduce el concepto de meme y utiliza el egoísmo como metáfora con las que explica que la probabilidad de que un gen prospere depende de su capacidad de adecuación al medio.

En la parte musical de la escena en cuestión se inserta el bloque musical conocido como «Tributo a Cormac McCarthy». El título de este bloque subraya, como architexto, la importancia de las citas literarias que aparecen en las imágenes, y denota el diálogo intertextual que se pretende establecer entre las imágenes, las obras literarias y la música en la secuencia.

En sintonía con el ritmo fílmico y las imágenes violentas que se muestran en pantalla, Iglesias recurre en esta secuencia, al igual que en otras escenas del filme, a la reutilización de la música que había compuesto para su ballet *Cautiva* diecinueve años antes, en 1992. La música del ballet de Alberto Iglesias, de gesto musical arpegiado y arrebatado, acompaña las imágenes de la secuencia en que Vera intenta suicidarse como forma de escapar del encierro al que está sometida.

El título del ballet permite de nuevo un juego architextual explícito que conecta con el argumento de la película: *Cautiva* se identifica con la Vera confinada del filme que, a su vez, asemeja una *Femme Maison*, de Louise Bourgeois.

Efectivamente, no es arbitraria la pasión de Vera por Bourgeois, ni la inclusión de la música de *Cautiva* como tema musical principal en la banda sonora de la película³³.

En el comienzo de la secuencia la cámara nos muestra al cirujano en el preciso momento en que regresa al cigarral de su propiedad después de participar en un congreso científico y de haber llevado a cabo unos experimentos en el laboratorio. Ledgard sube las escaleras de la mansión en la que mantiene encarcelada a Vera. En las paredes del descansillo podemos ver dos pinturas de Tiziano, sus dos Venus, la *Venus de Urbino* (1538) y *Venus recreándose con el amor y la música* (ca. 1555), justo antes de la presentación de Vera sobre su cama. La razón es clara, Vera asemeja una nueva Venus, una nueva Olympia. Es un objeto de deseo, de pertenencia o de contemplación; por ello el doctor-artista se complace, en diversas ocasiones, en observar su obra finalizada, su nueva mujer a medida.

La secuencia comienza sin música, lo que propicia que la atención del espectador se centre en el sonido de la cadencia de los pasos del doctor al subir las escaleras, focalizarse en el crujir del suelo de madera. Ledgard se detiene frente a la puerta del cuarto en que Vera se encuentra cautiva, y duda brevemente sobre la posibilidad de entrar. El espectador comienza a escuchar la música, centrando su atención en las llamadas del violín que crean un ambiente de incertidumbre [F.1-5].

³³ El propio Almodóvar muestra en los títulos de crédito finales el agradecimiento a la artista francesa con las siguientes palabras: «Gracias a Louise Bourgeois, cuya obra no sólo me ha emocionado, sino que sirve de salvación al personaje de Vera».

El cirujano entra en su gabinete [F.6]. Tras el sonido de la puerta del estudio al abrirse, la música se sincroniza con la imagen presentando un pasaje de dobles cuerdas en el violín que dialoga con el gesto musical de las *Sonatas y Partitas para violín solo* de Johann Sebastian Bach. La sincronía es perfecta: tras el primer motivo de dobles cuerdas se inserta el sonido de la puerta al cerrarse.

En este instante los intertextos visuales que aparecen en pantalla se multiplican: a la imagen del cuadro colgado en el estudio, *Dionisos encuentra a Ariadna en Naxos* (Guillermo Pérez Villalta, 2008), que muestra una relectura surrealista del mito clásico³⁴ [F.7-8], le sigue

³⁴ La representación surrealista del cuerpo humano se manifiesta en varias citas a obras pictóricas presentes en *La piel que habito*. Una de ellas es *Dionisos encuentra a Ariadna en Naxos* (2008), de Guillermo Pérez Villalta. El pintor y arquitecto gaditano mantiene una estrecha relación con el director Pedro Almodóvar con el que se relaciona desde los años ochenta en el contexto de la movida madrileña. Esta obra pictórica aparece en el fondo de varias escenas en las que Ledgard observa a Vera por medio de la cámara que ha instalado en el cuarto en el que se encuentra recluida a través de una pantalla gigante situada en el gabinete desde la que el doctor observa su creación. También aparecerá, más adelante, en la secuencia en que Vera asesina a Ledgard en esa misma habitación. A este respecto, Thibaudeau (2013: 202) apunta que «más que una simple pantalla de control [...] ésta se asemeja, por su formato apaisado, sus dimensiones y su localización, a la vez a un cuadro y a un espejo sin azogue por el que Ledgard puede envolver a Vera con la mirada, verla sin ser visto, lo que [...] funda la relación escópica del espectador con la imagen de cine».

En esta pintura, Dionisos, que en la iconografía clásica grecolatina aparece frecuentemente como su marido, le ofrece una copa de vino a Ariadna, que está tumbada en una posición que asemeja a la que Vera adopta y que podemos ver a través de la pantalla. La segunda vez que aparece este cuadro, es el personaje del cirujano quien adopta la misma postura que Ariadna, tumbado en el sofá que hay frente a la pantalla, en una posición simétrica a la que guarda Vera en ese mismo instante.

En el cuadro las dos figuras están rodeadas por la naturaleza. En uno de los lados de la pintura podemos ver una frondosa vegetación con varios racimos de uvas que guardan relación con la copa de vino que Dionisos ofrece a Ariadna mientras que en el otro lateral aparecen motivos marinos con corales rojos y una concha gigante, un espacio presidido por Ariadna que conecta de forma explícita con *El nacimiento de Venus*, de Botticelli. Como señala Navarrete-Galiano (2012: 84) con el empleo de esta cita pictórica Almodóvar realiza una «clara alusión alegórica al nacimiento de esta nueva mujer, que también es creación de un artista».

La alusión al mito grecolatino de Ariadna, afín al de Aracne y las Moiras, no es aleatoria, por el contrario, aludiendo a la *Metamorfosis* de Ovidio, en el filme de Almodóvar se hace explícita la idea recurrente de la mujer tejedora que se proyecta en toda la película. La lucha de Aracne contra Atenea representa la metáfora de la lucha entre el arte concebido como «inventio», ligado a la imitación de la naturaleza, y el arte entendido como «creatio», que a su vez se relaciona con una concepción más individualista del ser humano. El discurso meta-artístico en *La piel que habito* se traduce en la transformación que del mito tiene lugar en el filme dando lugar a una reflexión sobre la creación y la imitación, Dios y el hombre, el maestro y el discípulo y, en definitiva, sobre la naturaleza

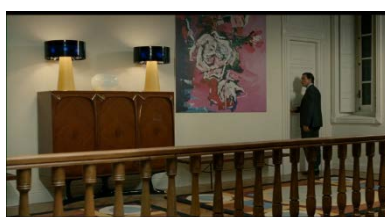
la visión de la novela *El gen egoísta* («The Selfish Gene», 1976), de Richard Dawkins, que se muestra sobre la mesa de la que el doctor toma un mando a distancia que le permite encender la pantalla gigante que conecta con la cámara instalada en el interior del cuarto de Vera [F.9].

El doctor se pone cómodo: se afloja la corbata y acciona el mando a distancia para que la pantalla muestre a Vera cautiva [F.10-11].

En ese preciso momento escuchamos unas llamadas de violín, entrecortadas, que presentan intervalos de 5ª aumentada en progresión descendente, y que acompañan la imagen del doctor mientras contempla su obra, Vera, al otro lado de la pantalla [F.12].



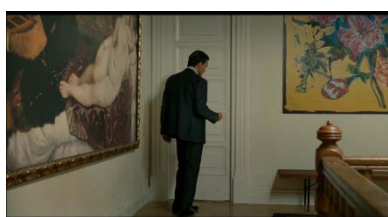
[F.1]



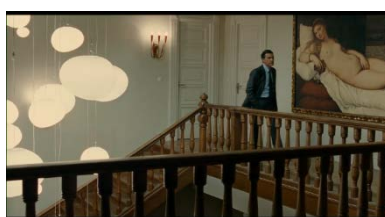
[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

del arte. Al ser derrotada Aracné fue convertida en araña lo que conecta con la obra de la artista Louise Bourgeois también presente en el filme de Almodóvar.

Por último, hay que señalar que en la pintura de Pérez Villalta destaca la ausencia de rostros en las figuras humanas. Según el pintor, esto es «algo consciente para que haya una identificación mayor del espectador con la obra. Puede ponerle la cara que él quiera» (Cremades, 2010: 13). Para Pérez Villalta, el rostro, como la piel para Almodóvar, se entiende «como una capa externa que solo sirve como objeto de diferenciación» (Parés Pulido, 2014: 348). En el filme son numerosas las escenas en que se muestran caras con forma de óvalos sin rostro como los recreados por ordenador que aparecen de fondo en la conferencia de Ledgard sobre el trasplante de piel y la cirugía estética como forma de recuperar un rostro perdido o los pequeños maniquíes de dibujo que aparecen en la tienda de ropa de la madre de Vicente. En el complejo juego intertextual que ofrece el filme de Almodóvar, las caras sin rostro conectan con el filme *Los ojos sin rostro* (*Les Yeux sans Visage*, 1963), de Georges Franju, una película en la que una figura paterna demente busca recobrar el rostro de su hija, destrozado en un accidente, a través del secuestro de mujeres para arrancarles la piel.



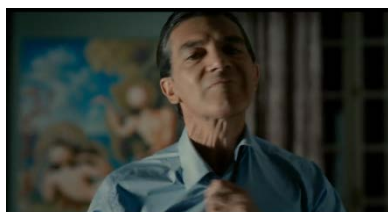
[F.7]



[F.8]



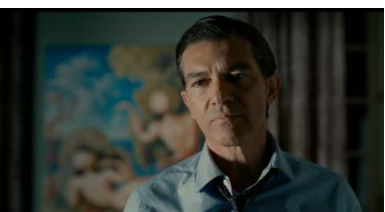
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

Mientras progresan los intervalos disonantes, un trávelin lateral muy lento, de izquierda a derecha, resalta con claroscuros la silueta de la nueva Vera tumbada [F.13-15]. El cirujano, en clara alusión a la figura del «voyeur», observa con deleite su «obra» [F.16].

El cuerpo de Vera, reclinado sobre la derecha, se enmarca en la pantalla gigante de televisión como si de un cuadro se tratase. El doctor, a la izquierda del encuadre, permanece absorto contemplándola, en uno de los momentos climáticos del filme que asemeja un «Tableau vivant» de Venus contemporánea y comitente embriagado en la contemplación frente a su obra: la mujer objeto de deseo.

La composición fílmica es muy similar a la que encontramos en otra Venus, la *Venus del espejo* (1647), de Diego Velázquez, en la que la propia Venus, cual Narciso, se embriaga ante su propia visión reflejada en un espejo o, incluso, de *La maja desnuda* (1795-1800), de Francisco de Goya³⁵.

A continuación, Robert saca una caja de un armario (que contiene opio para mitigar el dolor del experimento en clara referencia a la «caja de Pandora»³⁶ de la mitología griega),

³⁵ El gabinete del doctor Ledgard muestra un claro paralelismo con el gabinete que Godoy poseía en su palacio de Grimaldi en el que escondía la pintura que Goya realizó de la amante del ministro desnuda: Josefa Tudó. La pintura en cuestión permanecía instalada tras otra representación más decorosa de su amante, *La maja vestida*, también de Goya. Godoy accedía al cuadro del desnudo de su amante mediante un ingenio mecánico que la ocultaba. A su vez, en su gabinete, Godoy guardaba la *Venus frente al espejo* de Velázquez. Todo ello conecta las obras de Velázquez, Goya, Godoy, Almodóvar y el doctor Ledgard desde la mirada «vouyer» del espectador.

³⁶ La Vera del filme asemeja a Pandora, personaje mitológico que fue creado y modelado por Hefesto bajo encargo de Zeus para resarcir su cólera.

saliendo, a continuación, del estudio. El cierre de la puerta marca nuevamente el final de la sección musical [F.17-19].



[F.13]



[F.14]



[F.15]



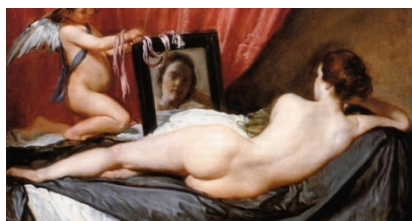
[F.16]



[F.17]



[F.18]



Venus del espejo (1647) de Diego Velázquez



La maja desnuda (1795-1800) de Francisco de Goya

En el tránsito hacia la habitación de Vera la imagen se sincroniza con los arpeggios de violín característicos del ballet *Cautiva* [F.20-24]. Los acordes arpegiados del violín en movimiento arrebatador, «acelerando» y «crescendo», crean tensión y predisponen al espectador para la visión de lo que en breve se mostrará en pantalla [EJEMPLO 7].



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]

EJEMPLO 7. Alberto Iglesias: *Cautiva, Cautiva*, cc. 9-12

La repetición del patrón arpegiado, esta vez incrementando el tempo y la dinámica (a lo que contribuye la intervención de violonchelos y contrabajos) se hace coincidir con la visión en pantalla de Vera de cara, plano que muestra al espectador los cortes que la protagonista se ha auto-infringido con la intención de suicidarse [F.25-28]. Para reforzar las imágenes, sobre la mesa del cuarto de Vera se muestran las hojas rasgadas de dos novelas de Cormac McCarthy: *El guardián del vergel* (*The Orchard Keeper*, 1965) y *Meridiano de sangre* (*Blood Meridian*, 1985) como incentivo para el suicidio [F.29].

La música arpegiada y obstinada, agitada y arrebatadora, confiere tensión y dramatismo a la secuencia acompañando a las imágenes del cirujano que porta en brazos a Vera moribunda mientras la traslada rápidamente al quirófano instalado en una de las dependencias de su mansión en el que intentará reanimarla y curar sus heridas [F. 30-32].

Para finalizar la secuencia, la cámara muestra el primer plano de la puerta del quirófano al cerrarse que se sincroniza en lo sonoro con el final del bloque musical. En el plano sonoro se da paso al sonido de la respiración profunda de Vera que se acompaña de la imagen cenital del movimiento de su pecho, hecho que evidencia que todavía respira [F.33].



[F.25]



[F.26]



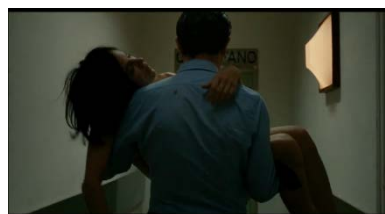
[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]



[F.31]



[F.32]



[F.33]

El montaje de la secuencia en cuestión muestra unos planos que cambian con mayor rapidez según avanza la escena, dotando de ritmo a unas imágenes cargadas de emoción en las que la música presagia, primero con delicadeza y luego con contundencia, el trágico desenlace. En el bloque musical «Tributo a Cormac McCarthy», como en muchos otros momentos del filme, se presenta el mayor grado de intertextualidad posible, la reutilización, prácticamente íntegra, de su música.

La música integrada en la secuencia presenta ligeras modificaciones con respecto a la original compuesta para el ballet, que es tratada como música preexistente. Los sutiles cambios de tempo y la eliminación de pequeños fragmentos en su aplicación al filme permiten su perfecta sincronización con el ritmo de la secuencia, ritmo que se va incrementando según ésta avanza.

En la secuencia el hipotexto del ballet *Cautiva* (1992) se hace presente como reutilización prácticamente íntegra de un material musical cuya creación se circunscribe al contexto de la danza, un marco evidentemente diferente al del cine. Su música fue compuesta en origen para la Compañía Nacional de Danza dirigida por Nacho Duato. Su tema central es, de por sí, un interesante ejercicio de intertextualidad que transita desde los gestos musicales del postromanticismo, pasando por el minimalismo vanguardista, y tomando como alusión última (o primera) las *Sonatas y Partitas para violín solo* de Johann Sebastian Bach.

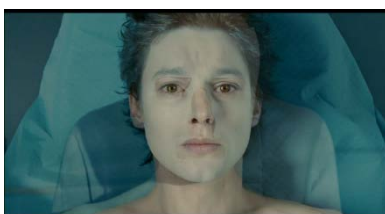
En definitiva, en esta secuencia, y en el filme en general, las obras pictóricas citadas, y su alusión a través de los encuadres y la composición de algunos fotogramas, «manifiestan el hechizo que la criatura ejerce sobre su creador y, más allá, sobre el espectador» (Thibaudau, 2013: 202). Contrariamente a lo que cabría esperar, la mirada contemplativa del doctor y el movimiento lento de cámara no se acompañan de una música apacible que invite al deleite, sino de unas llamadas interpretadas por el violín solo que, por su construcción interválica, alertan de que algo que aún no se muestra en la imagen va mal, creando un inicio tenso y la expectativa de continuidad en el oyente (Meyer, 1956).

Otra escena principal, hacia el final del metraje de la película, es en la que Vera trata de escapar por las mismas escaleras del cigarral por las que el doctor Ledgard subía en la secuencia anteriormente descrita. En el bloque musical conocido como «Duelo final», tras desvelarse para el espectador, como anagnórisis, la verdadera identidad de Vera, que ha sido sometida por el cirujano a un cambio de sexo sin su consentimiento, ésta trata de escapar del cigarral bajando las escaleras. El doctor Ledgard intentará evitar su huida.

En el inicio de la secuencia, de una forma muy estilizada, mediante un fundido de imágenes, la cara de Vicente se transforma en la de Vera [F.1-3]. La máscara que trata de configurar un nuevo rostro en Vera es una cita al filme *Los ojos sin rostro* (*Les Yeux sans Visage*, 1963), de Georges Franju, una película en la que una figura paterna demente busca recobrar el rostro de su hija, perdido en un accidente, a través del secuestro de mujeres para arrancarles la piel. La cita puede considerarse una expresión de la represión violenta que ejerce el patriarcado sobre el género femenino.



[F.1]



[F.2]



[F.3]

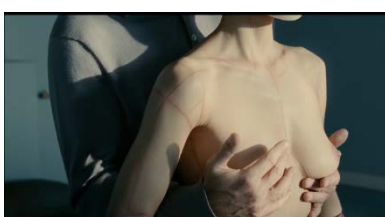


Los ojos sin rostro (*Les Yeux sans Visage*, 1963), de Georges Franju.

A continuación, el doctor palpa los senos de Vera mientras comenta lo bien que ha quedado la operación en la que le ha puesto unos implantes mamarios. Su cuerpo aún deja ver las cicatrices de la cirugía [F.4-7]. Entonces el doctor Ledgard insta a Vera para que se vista con un traje negro muy ceñido que le ayudará a modelar su nuevo cuerpo femenino en unas imágenes que aluden a la pintura *El hombre del mar* (1927), del pintor surrealista René Magritte [F.8-11]. La cámara se detiene en los planos detalle de los guantes que Vera se ciñe en pies y manos [F.12]. Vera observa su nueva apariencia en un espejo circular que cuelga en la pared [F.13-15].



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



El hombre del mar (1927), del pintor surrealista René Magritte

Vera arremete contra el doctor, que acto seguido cae al suelo, y le arrebató la llave de la habitación en que se encuentra confinada [F.16]. En su huida Vera abre la puerta y baja apresuradamente las escaleras, dejando tras de sí encerrado al cirujano [F.17-20]. Robert cierra la puerta principal de la casa con un mando a distancia evitando que Vera escape. La imagen muestra un plano detalle de la cerradura al accionarse [F.21-24].



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



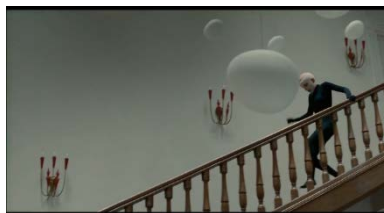
[F.20]



[F.18]



[F.19]



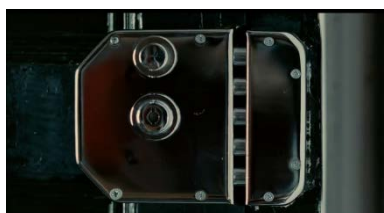
[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]

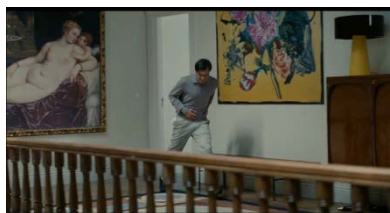


[F.24]

El cirujano entra en su gabinete y coge una pistola de uno de los cajones del escritorio [F.25]. Vera, al verse atrapada, entra en el cuarto de la colada y toma un cuchillo [F.26-27]. El profesor se pasea por el descansillo de las escaleras para, después, bajar parsimoniosamente las escaleras. En el descansillo, colgados de las paredes, podemos ver unos cuadros con motivos florales de Jorge Galindo [F.28]. En concreto, se trata de *Pigalle*, *Rosemary Rose* y *Spek's Yellow*, junto a los que se encuentran dos cuadros de Tiziano, *Venus de Urbino* (Tiziano, 1538) y *Venus recreándose con el amor y la música* (Tiziano, ca. 1555) [F.31-32]. Con la presencia de estas citas pictóricas Almodóvar reafirma la imagen de Vera como Venus y el diálogo de la imagen con la idea de naturaleza.

Vera amenaza al profesor desde el salón con el cuchillo [F.33-34]. Las citas artísticas se multiplican en el desenlace frenético de la secuencia. Así en el plano cenital que muestra a Vera en el salón de la mansión desde la mirada de Robert, preside la imagen la alfombra de grandes dimensiones que remite a la obra de Kandinsky [F.35]. La constante geometría de los planos del filme –la alfombra, los planos en los que Ledgard prepara las pruebas en el laboratorio, usando cristales con formas geométricas, etc.–, recuerda al constructivismo ruso en general y, más concretamente a Kandinsky.

La inclusión de obras de arte en *La piel que habito* no solo se concreta en la pintura, sino que se extiende a muchas otras formas de expresión. En este sentido, Navarrete-Galiano (2012: 85) pone de manifiesto que el arte envuelve también el mobiliario, como la alfombra inspirada en el movimiento constructivista ruso que acabamos de aludir, o la mesa hecha de cristal y acero con forma de triángulo de puntas redondeadas que vemos en el salón, una obra de Isamu Noguchi. Pero además de esta mesa vemos otras referencias al artista estadounidense-japonés: al fondo, sobre un mueble pueden verse dos esculturas con formas redondeadas, así como un candelabro hecho en metal, a base de cuadrados [F.29-30]. Estas formas geométricas hacen pensar en obras como *Octetra* o *Red Cube* (Parés Pulido, 2014: 352-353).



[F.25]



[F.26]



[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]



[F.31]



[F.32]



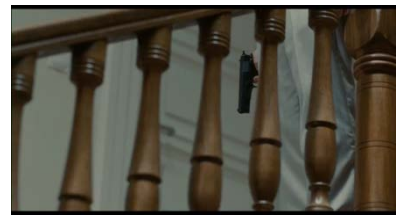
[F.33]



[F.34]



[F.35]



[F.36]



[F.37]



[F.38]



[F.39]

En el final de la secuencia Vera se corta el cuello y el profesor la toma nuevamente entre sus manos para tratar de evitar su muerte interviniéndola quirúrgicamente nuevamente [F.40-45].



[F.40]



[F.41]



[F.42]



[F.43]



[F.44]



[F.45]

La música de Alberto Iglesias permite digerir y dar continuidad, como sutura, uno de los rasgos fundamentales del cine de Almodóvar: el continuo cambio de género cinematográfico, como *collage* y pastiche, que transita desde el cine de acción, al cine introspectivo o a la violencia más explícita.

El diálogo intertextual que las secuencias analizadas establecen con las atmósferas musicales del género del «noir thriller», en las que la música del compositor estadounidense Bernard Herrmann es canónica, se hace evidente en muchas de los bloques musicales empleados por Alberto Iglesias en la película. En este sentido, en los bloques musicales analizados se alude a la música de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock.

Diferentes estudiosos han señalado el diálogo intertextual que se entabla en el cine de Almodóvar con la obra cinematográfica del director británico Alfred Hitchcock, concretamente con el filme *Psicosis* ya aludido y con *Rebecca* (1940). También hay referencias a la obra de otros directores: *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931), de James Whale; *Tristana* (1970), de Luis Buñuel; *Persona* (1966), de Ingmar Bergman; varios de los filmes de Alain Delon con Jean-Pierre Melville, *Los ojos sin rostro* (*Les Yeux sans visage*, 1960) o *Judex* (1963), de Georges Franju, entre otros.

Además, debemos señalar las autorreferencias que Almodóvar realiza a su propia obra: *Todo sobre mi madre* (planos de quirófanos), *Hable con ella* (las estatuas yacentes), *Kika* (la criada atada en la cocina), entre otras, que se utilizan como imágenes extraídas de otros filmes y que se inyectan en uno nuevo (Thibaudeau, 2013: 206-207). Por otro lado, podemos afirmar que las raíces de la película de Almodóvar se arraigan en mitos como el de Pigmalión y Galatea, y los orígenes del horror que la vincula con *Frankenstein* y la tradición gótica.

La evocación de la música del ballet *Cautiva* es una constante en las bandas sonoras de Alberto Iglesias. Su referencia transita desde la alusión, pasando por la cita, hasta la reutilización prácticamente íntegra de su música. En este sentido, la primera reutilización de *Cautiva* por Alberto Iglesias tuvo lugar en el film *¡Dispara!* (1993), de Carlos Saura. El cineasta aragonés, como le ocurriría a Almodóvar, se había interesado por el compositor donostiarra tras la audición de la grabación de la música de este ballet, motivo por el cual encargó a Iglesias

un arreglo de *Cautiva* en forma de pequeñas piezas para incluir en varias secuencias de su filme, entre las que destaca la brutal violación de Ana (Francesca Neri) por un grupo de jóvenes.

Dos años después, uno de los bloques musicales de *La flor de mi secreto* (Almodóvar, 1995) con el título «¿Existe alguna posibilidad, por pequeña que sea, de no acabar con lo nuestro?», se integra en una escena en la que se manifiesta la desesperación de Leo (Marisa Paredes), la protagonista, ante el desencuentro con su marido. Las imágenes se acompañan de una música compuesta por Iglesias que presenta una gestualidad que permite crear inestabilidad en el espectador en un lenguaje próximo al empleado en *Cautiva*; la alusión se hace explícita cuando, al finalizar el bloque musical, Iglesias presenta una cita literal de una de las llamadas de violín características del ballet.

Señalaremos un último ejemplo de reutilización del ballet *Cautiva*: tres años después del estreno de *La piel que habito*, en el filme *Las dos caras de enero* (*The Two faces of January*, Hossein Amini, 2014) Iglesias retomará la referencia intertextual de *Cautiva*, a modo de melodía arpegiada del violín que incita a la acción, esta vez como alusión, y no como cita, en varias de sus secuencias.

III.3. LA REUTILIZACIÓN DE CANCIONES COMO ESTRATEGIA DE «RESIGNIFICACIÓN»

La reutilización de canciones, con una función nostálgica o de homenaje, es una constante en la cinematografía postmoderna española. Por diversos motivos, algunas canciones populares han llegado a formar parte del imaginario musical colectivo, convirtiéndose en potentes artefactos de la cultura postmoderna. En este apartado estudiaremos cómo la recontextualización y el diálogo intertextual son herramientas muy eficaces a la hora de dotar de nuevos significados a los antiguos discursos presentes en las canciones populares y a las imágenes a las que acompañan, configurando un imaginario audiovisual colectivo que conforma identidades y posibilita la gestión de las emociones en los espectadores.

Un ejemplo paradigmático es la intensa reutilización en el medio cinematográfico español de la popular canción «La vida sigue igual» (Julio José Iglesias de la Cueva) con distintas finalidades expresivas.

Comenzaremos este recorrido analizando una de las secuencias de *A cambio de nada* (Daniel Guzmán, 2015), en la que la letra de la canción se utiliza para expresar una visión complaciente de la vida, en la que nada cambia en esencia, ayudando a acentuar por contraste con el fracaso vital de sus protagonistas.

En el filme *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga, 2019) «La vida sigue igual» se reutiliza por su función nostálgica para revivir un pasado que, aunque no deseado, ha marcado la vida de su protagonista y para expresar los sentimientos encontrados que éste experimenta, paralelos a los cambios sociopolíticos del momento histórico que vive: la última etapa del Franquismo.

Quien a hierro mata (Paco Plaza, 2019) es un *thriller* en el que se reflexiona sobre las consecuencias del odio y la violencia en el contexto del narcotráfico gallego. En la secuencia que analizaremos, como metaficción, las imágenes dialogan sutilmente con los convencionalismos del cine de terror y recontextualizan la canción en el contexto fílmico del *thriller*. «La vida sigue igual» posiciona al espectador desde una mirada nostálgica que le conecta con el pasado, siendo, a su vez, símbolo de la imposibilidad de cambio para las futuras generaciones.

Para finalizar, analizaremos la secuencia inicial de *Malasaña 32* (Albert Pintó, 2020) en la que la «recontextualización» de la canción «La vida sigue igual», en el marco de los convencionalismos del género de terror, dota a la secuencia inicial del filme de una fuerte carga nostálgica, de homenaje, pero a la vez, cuestiona los discursos audiovisuales con los que la canción se venía asociando de un modo convencional creando en el público una intensa sensación de desasosiego como contrapunto intensificador.

El cantante Julio Iglesias saltó a la fama con la interpretación de canción «La vida sigue igual» con la que ganó el Festival de la Canción de Benidorm en 1968³⁷. Esta canción fue el primer sencillo que editó el artista y se incluiría en el álbum debut «Yo canto», publicado en el año 1969. El éxito de la canción dio lugar al rodaje de película con el mismo título, *La vida sigue igual* (Eugenio Martín - Waldo de los Ríos, 1969), protagonizada por el propio Julio Iglesias, en la que con tintes biográficos se narra la propia historia de su paso por el mediático festival.

Además, la popularidad que adquirió la canción dio lugar a que fuera versionada en numerosas ocasiones a lo largo de la historia reciente. Así, el cantante Luis Mariano interpretó una versión en francés con el título «La vie continue» en el año 1970. Ese mismo año, el humorista español Emilio «El Moro» grabó una versión con una letra paródica. También fue versionada por el cantante puertorriqueño Chayanne, en 1994, versión que se incluiría en el álbum «Influencias». La Vieja Trova Santiaguera cuenta con su propia versión publicada en 1998. En 2003 fue versionada por el grupo madrileño de pop La Loca María. Por otro lado,

³⁷ Como era habitual en el Festival de la Canción de Benidorm, la canción «La vida sigue igual» fue interpretada, además de por el cantante Julio Iglesias, por el grupo de pop Los Gritos.

la versión de la cantante Tamara, del año 2005, se incluyó en el álbum homenaje a Julio Iglesias «Lo mejor de tu vida». Por último, el cantante Manu Tenorio grabó su versión en el año 2012, que se incluyó en su álbum «En primera persona».

III.3.1. *A CAMBIO DE NADA* (2015)

A cambio de nada (Daniel Guzmán, 2015) ofrece el retrato de un adolescente conflictivo e inclinado a la delincuencia. La película manifiesta una tendencia a enfatizar los clichés del género, pero en el que se saben manejar los códigos del costumbrismo sin caer en el relato obvio, modulando a la perfección el drama y la comedia. En este filme Darío (Miguel Herrán), un chico de dieciséis años, disfruta de la vida con Luismi (Antonio Bachiller), su vecino y mejor amigo. Mantienen una amistad incondicional, se conocen desde niños y juntos han descubierto todo lo que saben de la vida. Tras la separación de sus padres, Darío huye de casa y empieza a trabajar en el taller de Caralimpia (Felipe Vélez), un viejo delincuente con aires de triunfador, que le enseña su a su modo la vida. Darío conoce además a Antonia (Antonia Guzmán), una anciana que recoge muebles abandonados con su motocarro. A su lado descubre otra forma distinta de ver la vida. Luismi, Caralimpia y Antonia se convierten en su nueva familia durante un verano que les cambiará la vida.

En la secuencia de *A cambio de nada* que analizaremos, Darío y Luismi, después de haber robado algunos objetos en unos grandes almacenes, llegan en moto al taller mecánico de Caralimpia, el viejo delincuente con aires de triunfador que no es capaz de salir de la miseria [F.1]. En el taller los dos amigos reclaman al anciano un dinero que les debe por unas piezas de moto robadas que le consiguieron [F.2]. Caralimpia sale del pequeño aseo de taller. La puerta entreabierta del lavabo deja ver como el anciano se peina frente a un viejo espejo [F.3.]. La conversación entre la pareja de amigos y el viejo sube de tono, mientras el anciano trata de mantener la calma. Caralimpia sigue vistiéndose con parsimonia: haciendo honor a su nombre rocía con ambientador el aseo y mientras se va poniendo la camisa se aplica desodorante [F.4-12].

La canción «La vida sigue igual» suena sin que podamos ver la fuente diegética, si bien es cierto que la acción se desarrolla en un taller mecánico, por lo que el espectador deduce que podría provenir de un radiocasete, aparato reproductor asociado al trabajo en este tipo de actividad laboral como un elemento más del decorado. No es este un aspecto de vital importancia, puesto que lo significativo es la convencional conexión que la canción establece

de manera nostálgica con las narrativas audiovisuales realistas y sus personajes fracasados que ahogan sus vidas en actividades marginales y delictivas: atracos, tráfico y consumo de drogas en entornos suburbanos.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

La letra de «La vida sigue igual» expresa una visión complaciente de la vida, en la que nada cambia en esencia, ayudando a expresar en la secuencia el fracaso vital de los protagonistas del filme, tanto el futuro incierto de los dos jóvenes amigos, como el sentimiento de desilusión del delincuente Caralimpia, un personaje que no logra escapar de su destino. La popular canción dialoga en la película con el cine «quinqui» de las décadas de los setenta y los ochenta. Los cambios en la representación de lo marginal que experimenta la «resignificación» de los productos postmodernos permiten la reutilización de una canción que, como «La vida sigue igual», habría sido impensable en el contexto de las películas de Eloy de la Iglesia o de José Antonio de la Loma que se toman como hipotextos, pero con los que conecta a través del efecto de la nostalgia.

III.3.2. *LA TRINCHERA INFINITA* (2019)

En el filme *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga - Pascal Gaigne, 2019) se narra la Guerra Civil Española, la posguerra y el transcurrir de la dictadura franquista hasta sus últimos años, un metarrelato frecuentemente visitado por la filmografía postmoderna española, desde el singular punto de vista de un hombre confinado en un agujero dentro de su casa por miedo a las posibles represalias, un encierro que se prolongará durante más de treinta años y que ofrecerá una particular forma de percibir el devenir de los acontecimientos históricos. La película *La trinchera infinita* está basada libremente en unos hechos reales que inspiran un drama histórico que muestra la historia de Higinio (Antonio de la Torre) y Rosa (Belén Cuesta), quienes llevan pocos meses casados cuando estalla la Guerra Civil y la vida de él pasa a estar seriamente amenazada. Con la ayuda de su mujer, Higinio se oculta de forma provisional, sin sospechar que no volverá a pisar la calle.

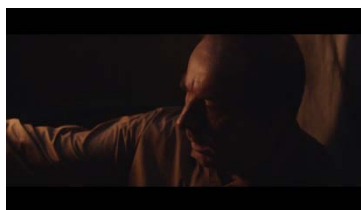
De nuevo la canción «La vida sigue igual» se incluye en una única secuencia del filme, en una escena que se desarrolla, como la práctica totalidad de la película, en el interior del oscuro habitáculo en que Higinio se mantiene confinado. Se escucha como música diegética desde la radio, uno de los pocos medios de comunicación que, junto a la prensa, mantiene a Higinio en contacto con la realidad exterior.

En la secuencia, Higinio entre el sueño y la vigilia, tiene la visión de la aparición del espíritu del soldado (José Manuel Poga) que había asesinado para evitar que su mujer fuera violada [F.1-2]. Entonces, tras compartir un cigarrillo con el espectro, el protagonista reflexiona sobre la posibilidad del suicidio o, por el contrario, la elección de la actitud valiente de sobrevivir en unas condiciones tan precarias que otros no habrían soportado [F.3-4]. La escena tiene un marcado carácter metafórico y onírico.

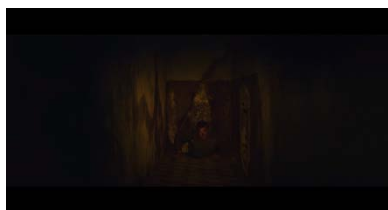
Ante el dilema Higinio llora desconsolado. En ese preciso momento comenzamos a escuchar la canción [F.5]. A continuación, aparece un título sobre fondo negro con la palabra «amnistía» y su definición, como si de un diccionario se tratase, dando paso al siguiente capítulo del filme [F.6]. Mientras escuchamos la canción, la cámara enfoca realizando un «zoom» a una ventana por la que penetra la luz como metáfora de la libertad que Higinio anhela [F.7-8]. La canción acompaña las imágenes en foto fija que evocan desde la nostalgia el pasado en que se inscribe la historia mediante planos detalle de objetos que han convivido con Higinio en su

confinamiento: cajas de medicamentos, fotografías de eventos, libros y un calendario del año 1969 [F.9-12]. Solo entonces aparece el primer plano de la radio, deduciendo el espectador que es la fuente sonora desde la que se emitía la canción. El sonido pasa a un segundo plano [F.13]. Un corte en el metraje presenta a Higinio sentado, leyendo un periódico [F.14-16]. Entonces cesa la música que escuchamos en la radio para dar paso a un noticiero anunciando el Decreto de amnistía que el Gobierno aplicará a partir de esa fecha sobre los posibles delitos que tuvieron lugar en la guerra, lo que significa que la posibilidad para Higinio de salir de su encierro se ha hecho realidad. Se acerca a la radio y la coge con sus manos mostrándose incrédulo; no puede creer que su confinamiento ha llegado a su fin [F.15-16].

Higinio abre las puertas del armario que ocultaba la entrada a su habitáculo. La imagen costumbrista de Rosa zurciendo en una máquina de coser con el sol brillando a través de una ventana da paso a la siguiente secuencia [F.17-18].



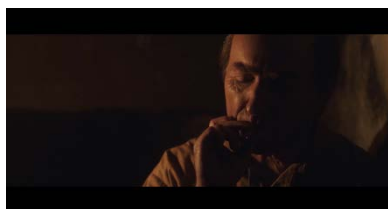
[F.1]



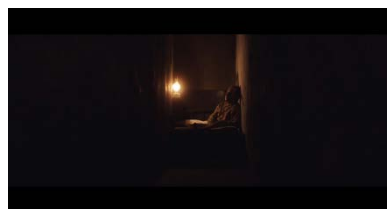
[F.2]



[F.3]



[F.4]



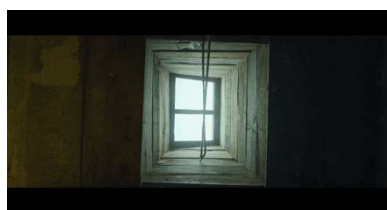
[F.5]



[F.6]



[F.7]



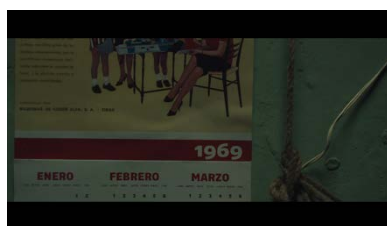
[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



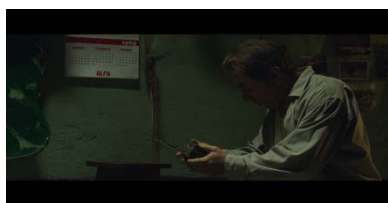
[F.13]



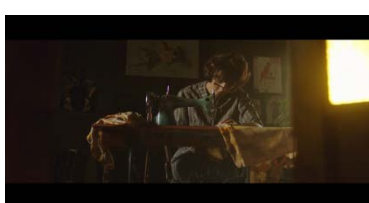
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

En esta secuencia de *La trinchera infinita* la canción «La vida sigue igual» se reutiliza por su función nostálgica de revivir un pasado que, aunque no deseado, ha marcado la vida de su protagonista. En segundo lugar, su inclusión en la secuencia nos informa de los cambios históricos producidos en la última etapa del Franquismo y su aperturismo como estrategia necesaria empleada por el régimen con la finalidad de perpetuarse en el poder. Por último, la letra de la canción, muy abierta y ambigua, permite transmitir al espectador los sentimientos encontrados que su protagonista experimenta, paralelos a los cambios sociopolíticos del momento histórico que vive.

III.3.3. *QUIEN A HIERRO MATA* (2019)

El realizador Paco Plaza (Valencia, 1973), todo un referente en el género de terror gracias a la película *[REC]*, que dirigió en 2007 junto a Jaume Balagueró y que originó una saga, rueda en 2019 el filme *Quien a hierro mata* (Paco Plaza - Maika Makovski, 2019), su quinto largometraje en solitario después de *El segundo nombre* (2002), *Romasanta* (2004), *[REC]3: Génesis* (2012) y *Verónica* (2017).

En todas las películas de Plaza la música ha tenido un peso importante. Este realizador siempre ha mostrado el gusto por utilizar música popular española. En el trabajo previo al que aquí nos ocupa, *Verónica* (Paco Plaza - Chucky Namanera, 2017), la música del grupo Héroes del Silencio, en concreto dos éxitos pertenecientes al álbum *Senderos de Traición*, «Hechizo» y «Maldito Duende», protagonizan alguno de los momentos más tensos de este filme de terror. En *Verónica*, las canciones del grupo Héroes del Silencio ayudan a contextualizar la narración

en la década de los noventa, mediando en la exploración del periodo de la adolescencia y sus cambios fisiológicos, y sobre todo psicológicos, como un momento clave para manifestar capacidades perceptivas diferentes, como sucede en *Carrie* (1976), de Brian De Palma, una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Stephen King. La atmósfera del filme es una mezcla de «coming of age», en el que se refleja el crecimiento psicológico y moral de su protagonista femenina, con apuntes de sexualidad y una historia de fantasmas tradicional, todo ello desde una mirada nostálgica al pasado que se consigue a través del empleo de la música y de un trabajo de fotografía que dota de textura analógica a una película rodada en digital (el director de fotografía es Pablo Rosso). Además, su estética manifiesta diálogos intertextuales con éxitos recientes del género de terror.

El filme que aquí nos ocupa, *Quien a hierro mata* (Paco Plaza - Maika Makovski, 2019), hibrida el *thriller* y el género de terror en una reflexión sobre las consecuencias del odio y la violencia en el contexto del narcotráfico gallego.

En un pueblo de la costa gallega vive Mario (Luis Tosar), un hombre ejemplar. En la residencia de ancianos en la que trabaja como enfermero todos le aprecian. Cuando el narcotraficante más conocido de la zona, Antonio Padín (Xan Cejudo), recién salido de la cárcel, ingresa en la residencia, Mario trata de que Antonio se sienta como en casa. Ahora, los dos hijos de Padín, Kike (Enric Auquer) y Toño (Ismael Martínez), están al frente del negocio familiar. Pero un fallo en una operación llevará a Kike a la cárcel y les generará una gran deuda con un proveedor colombiano. Toño recurrirá al enfermero para convencer a su padre de que asuma la deuda. Pero Mario tiene sus propios planes de venganza.

En la película se incluyen canciones populares tan diversas como «La vida sigue igual», de Julio Iglesias, «No me mires» (José Manuel Domínguez Álvarez), interpretada por Los Suaves o «Ready pa morir» (Fernando Gálvez Gómez) interpretada por Yung Beef, entre otras. Paco Plaza pone de manifiesto la importancia que otorga a la música afirmando: «Hay algo en la música popular que apela a la emocionalidad del espectador, que te ayuda a construir una complicidad. Es una herramienta que contribuye a situarlo geográfica, temporal y sensorialmente en el mundo que quieres retratar. Intento que sea la música que escucharían los personajes y me parece que ayuda a conectar emocionalmente con ellos, a conocerlos»³⁸.

En *Quien a hierro mata* la popular canción «La vida sigue igual» en la versión de Julio Iglesias es una metáfora de la inmovilidad de la sociedad gallega. Todo sigue y seguirá igual en el pequeño universo de Mario (Luis Tosar), un empático enfermero que asume roles de

³⁸ Entrevista al realizador Paco Plaza en la revista *Fotogramas*. <<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a28814787/paco-plaza-quien-a-hierro-mata-entrevista/>>.

salvador y vengador sin pretenderlo, temeroso de adentrarse en el recuerdo de su pasado, su personalidad y su destino. La vida sigue igual, y junto a ella, la muerte, presencia absoluta y dominante de este *thriller* rodado con una paleta de colores irreales; conecta con el cine del director italiano Mario Bava y su discípulo Nicolas Winding Refn.

Quien a hierro mata lleva el cine de mafias al género de terror. Subvirtiendo cualquier tipo de expectativas, su guion nos lleva por los lugares comunes y convencionalismos del género desde el punto de vista del protagonista, dialogando desde la nostalgia con el cine de los 70.

En la película hay guiños y homenajes cinéfilos que conectan con la figura del antihéroe, al modo de Sam Peckinpah y su protagonista Warren Oates de *Quiero la cabeza de Alfredo García* (1974), pero desde la quietud que convive con estallidos puntuales de violencia.

En la secuencia seleccionada, incluida en la parte central del filme, Mario regresa a casa después de una jornada de trabajo y encuentra a su mujer, Julia (María Vázquez), que está embarazada, trabajando en uno de sus cuadros mientras tararea la canción de Julio Iglesias que escucha por medio de unos cascos [F.1-3]. Ante la situación, Mario y Julia ríen cómplices [F.4]. La mujer advierte a Mario de la importancia que esta canción tiene para ella con la frase: «Ni una broma con Julio», refiriéndose al popular cantante.

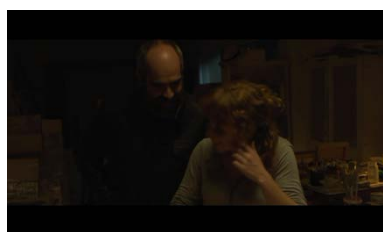
Mario abraza por la espalda a Julia y entre risas coge un auricular y se lo pone al oído [F.5-7]. El volumen de la música posiciona a la canción en un primer plano de la atención del espectador. Entonces, la pareja baila amorosamente abrazada. Mario arropa con sus manos el vientre de su mujer embarazada mientras cantan acompañando la reproducción de la canción [F.8-11]. Un corte en el montaje muestra la fachada de la casa donde tiene lugar la escena. Es de noche. La música sigue sonando, pero pasa a un segundo plano. El ambiente se enrarece conectando con una de las imágenes más convencionales del cine de terror: el plano frontal de la casa desde el punto de vista del mal que parece acechar desde el exterior [F.12].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



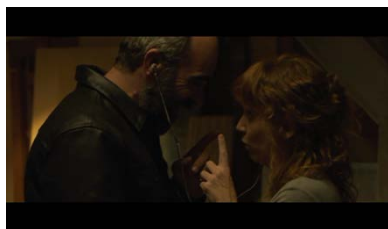
[F.4]



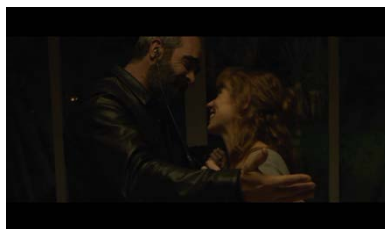
[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

En síntesis, podemos afirmar que, en esta secuencia, la canción «La vida sigue igual», interpretada por Julio Iglesias, posiciona al espectador desde una mirada nostálgica que le conecta con el pasado, siendo, a su vez, símbolo de la imposibilidad de cambio para las futuras generaciones en el marco de una sociedad cargada de violencia y odio como consecuencia del narcotráfico. Como metaficción, las imágenes dialogan sutilmente con los convencionalismos del cine de terror y recontextualizan la canción en el contexto fílmico del género de terror y el *thriller*.

III.3.4 *MALASAÑA 32* (2020)

En *Malasaña 32* (Albert Pintó - Lucas Peire y Frank Montasell, 2020), la canción «La vida sigue igual» se reutiliza, una vez más, con una función nostálgica al evocar la década de los setenta en la que se desarrolla la narración. Sin embargo, su recontextualización en el marco de unas imágenes muy convencionales propias del género de terror sobrenatural provocará una intensa «resignificación» de la canción, intensificando, por contraste, el pavor que producen las imágenes.

Las historias sobre casas encantadas, basadas o no en hechos reales, abundan en el cine de terror. Estas películas hunden sus raíces en la novela gótica trazando una línea con títulos como «La caída de la casa Usher», de Edgar Allan Poe, «El fantasma de Canterville», de Oscar Wilde, «Otra vuelta de tuerca», de Henry James, «Casa tomada», de Julio Cortázar o «El Resplandor», de Stephen King, narraciones que en la mayoría de los casos se han llevado a la gran pantalla.

El cine de terror se nutre de fenómenos paranormales, posesiones, exorcismos, apariciones de fantasmas y casas encantadas en un alarde de efectos técnicos solo posibles en el medio cinematográfico. Los efectos especiales y el montaje del cine de terror, que denota en muchos casos una intención experimental, han venido a conformar gran parte del lenguaje cinematográfico postmoderno trasvasando la frontera de los diferentes géneros cinematográficos. Son ejemplos paradigmáticos del género filmes como *Suspense* (*The Innocents*, 1961), de Jack Clayton; *La mansión encantada* (*The Haunting*, 1963) de Robert Wise; *La leyenda de la casa del infierno* (*The Legend of Hell*, 1973), de House John Hough; *La masacre de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), de Tobe Hooper, *El resplandor* (*The Shinning*, 1980) de Stanley Kubrick; *Poltergeist: fenómenos extraños* (*Poltergeist*, 1982), de Tobe Hooper o *Insidious* (2010), de James Wan. Pero, sin duda, una de las películas canónicas del cine de posesiones y fenómenos paranormales que se alude en la cinta que aquí nos ocupa es *El Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin.

En la era postmoderna, la extensiva asimilación de los convencionalismos cinematográficos asociados al cine de terror ha dado lugar a numerosos «remakes» y al rodaje de sagas completas, como son los casos de *The Conjuring* (*Expediente Warren: The Conjuring*, James Wan, 2013) y de *Expediente Warren: El caso Enfield* - James Wan, 2016) y su «spin-off» *La monja* (*The Mum*, 2018), de Corin Hardy.

Malasaña 32 contiene todos los clichés del género de terror, un cine estrechamente ligado a la realidad, de una violencia gráfica brutal y un contenido crítico que trascendía la insinuación. «Guiado por la lógica del hipercine, el terror se convierte en un género reflexivo sobre su propia naturaleza argumental y estética» (Suaste Molina, 2013: 155), hecho que evidencia la fuerte carga autorreflexiva y metaficcional de este género en la postmodernidad.

Como relación arquitextual, el título del filme, *Malasaña 32*, conecta con otros títulos de filmes como *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), de Wes Craven, *Calle Cloverfield 10* (*10 Cloverfield Lane*, 2016), de Dan Trachtenberg, o la saga *Amityville*, hecho que pone en evidencia la importancia de la casa como contexto claustrofóbico y terrorífico en el que habitualmente se desarrolla la narración en este tipo de filmes.

La cinematografía española es prolífica en el formato del cine de terror que atiende a la fórmula de casas encantadas, posesiones, espíritus y fenómenos paranormales. En este sentido, las películas *Otra vuelta de tuerca* (Eloy de la Iglesia - Luis Iriondo 1985), *El celo* (Antoni Aloy - Ángel Illarramendi, 1999), *Los otros* (Alejandro Amenábar - Alejandro Amenábar, 2001) o *El orfanato* (Juan Antonio Bayona - Fernando Velázquez, 2007) pertenecen a la misma filiación en lo referente a la construcción de la historia: un grupo de niños y adultos asolados por varios fantasmas en una casa aislada del mundo.

Además, en *Malasaña 32* podemos observar numerosas citas a diferentes películas del género de terror como recurso estructural en la construcción del filme. Una de las más explícitas es la alusión en la primera escena del filme a la pelota de *Al final de la escalera* (*The Changeling*, 1980), de Peter Medak, convertida para esta ocasión en canica de cristal.

Por otro lado, *Malasaña 32* bebe del cine de terror japonés. El cine nipón se centra en el miedo psicológico y hunde sus raíces en una larga tradición narrativa, con autores del género novelado del suspense como el escritor de *best-sellers* Koji Suzuki, que se envuelve en el encanto estético del *anime*. El cine de terror japonés ha experimentado en los últimos años una importante expansión con filmes como *The Ring* (*Ringu*, 1998) o *Dark Water* (*Honogurai mizu no soko kara*, 2002), ambas de Hideo Nakata o *La maldición* (*The Grudge*) (*Ju-on*, 2002), de Takashi Shimizu. En el brutal *thriller* psicológico, *Audition* (*Ôdishon*, 1999), de Takashi Miike, por ejemplo, aparece como cita en la pantalla de televisión de una de las secuencias de película *Infiltrados* (2006), de Martin Scorsese.

Siguiendo la fórmula de *Verónica* (Paco Plaza - Chucky Namanera, 2017), en la que las canciones del grupo Héroes del Silencio ayudan a contextualizar la narración en la década de los noventa, en *Malasaña 32* Albert Pintó explora nuevamente el periodo de la adolescencia y sus cambios fisiológicos, y sobre todo psicológicos, como un momento clave para manifestar capacidades perceptivas diferentes, como sucede en *Carrie* (1976), de Brian De Palma, una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Stephen King.

En *Malasaña 32* encontramos huellas del neorrealismo español de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde - Jesús García Leoz, 1951). Sus argumentos corren explícitamente paralelos: en *Surcos*, ambientada en los años cuarenta, finalizada la Guerra Civil Española, una familia abandona el campo y emigra a Madrid con la esperanza de mejorar sus condiciones de vida; sin embargo, descubrirán que la vida en la ciudad es cruel y está llena de desengaños y penalidades. En *Malasaña 32* el viaje de una familia a Madrid para escapar de su pasado en el ámbito rural se contextualiza a comienzos de la década de los setenta.

También se perciben ecos del desencuentro marital de *Aquella casa en las afueras* (Eugenio Martín - Carmelo Bernaola, 1980), película en la que un matrimonio se muda a una

nueva casa, estando ella embarazada, pero años atrás, el lugar fue lugar de partos prohibidos por lo que extrañas presencias acechan a la futura madre.

Uno de los elementos fundamentales que define el cine de terror es, sin lugar a duda, la banda sonora musical y el tratamiento del sonido en general. La música de la películas de terror frecuente clichés y estereotipos sonoros muy habituales en el género: disonancias, sonidos extremos agudos y graves, sonidos chirriantes, «clusters» de cuerdas, ostinatos obsesivos, melodías infantiles e inocentes en un espacio sonoro de gran reverberación, susurros, coros de voces, voces infantiles y blancas, timbres como los de la celesta, el clave y el órgano de iglesia, o el énfasis en el sonido de diferentes objetos icónicos: portazos de puertas, luces que parpadean, cuchillos que se afilan y otros muchos objetos conseguidos mediante «art folie» y, hoy en día, sintetizados en bancos de sonido. En *Malasaña 32* las imágenes están acompañadas de estos clichés y estereotipos sonoros.

Desde el momento en que se muestran en pantalla los créditos de la productora con los que comienza el filme, un sonido sintetizado de timbre chirriante y metálico, que refuerza los registros extremos graves y los agudos, y finaliza en unos sutiles «glissandi» ascendentes, declara la intención del filme: estremecernos de terror.

A continuación, con la pantalla en negro escuchamos en primer plano el sonido del mecanismo de un reloj con una fuerte reverberación (que se asocia en la mente del espectador con la noches en vela y las pesadillas) que se suspende súbitamente para que, con un corte de la imagen, acompañado de un instante de silencio dramático, aparezca la fachada del edificio situado en el ficticio número 32 de la famosa calle del céntrico barrio madrileño de Malasaña sobre el que aparece el título «1972». La imagen del edificio se sincroniza con un sonido con una fuerte acentuación, al que le sigue el chirriante sonido de un instrumento de cuerda frotada³⁹.

La imagen de la esquina del edificio dialoga intertextualmente con otras fachadas de edificios que pueblan la cinematografía postmoderna española aludiendo al género del terror como, por ejemplo, el edificio de *La comunidad* (Álex de la Iglesia - Roque Baños, 2000) o el Edificio Carrión y su emblemático anuncio de una famosa marca de refrescos en *El día de la Bestia* (Álex de la Iglesia - Battista Lena, 1995) [F.1]. Entonces, el discurso música presenta un ostinato que dialoga con la música que aparece en los títulos de crédito iniciales del filme *La comunidad* (Álex de la Iglesia - Roque Baños, 2000) del que esta secuencia puede

³⁹ Un sonido similar al que produce el «apprehension engine», un instrumento diseñado para conseguir todo tipo de sonoridades asociadas al género de terror que se asemeja a una zanfona con complementos.

considerarse una cita. El ostinato, y su efecto hipnótico, ayudan al espectador a introducirse en el interior del edificio y de una forma metafórica en la narración.

Una vez ubicado en el interior del edificio, la cámara, desde el punto de vista del espectador «voyeur», sube la escalera, deteniéndose en una lámpara del rellano del piso tercero mientras escuchamos el sonido eléctrico que acompaña su parpadeo [F.1]. La cámara continúa subiendo las escaleras y nos muestra a dos niños que salen de una casa del piso superior disputando por una canica. El diálogo nos informa de que son hermanos [F.2].

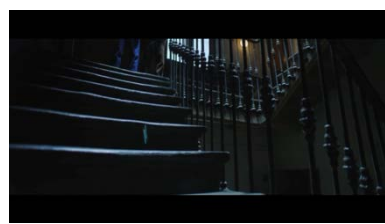
La canica cae entonces escalera abajo y su golpeteo contra la vieja madera del suelo resuena intensamente [F.3]. Los sonidos electroacústicos chirriantes siguen escuchándose, pero dejan espacio al sonido de la respiración jadeante de los dos chicos, asustados ante la visión de tener que aproximarse a la puerta del 3ºB, un piso al que su madre les ha advertido que no se acerquen, para recuperar la canica. El más joven baja las escaleras con el consecuente chirriar de sus pasos. Intenta encender la luz del rellano accionando el interruptor, pero no funciona [F.4.]. Al aproximarse a la puerta percibimos el sonido de una respiración fantasmal muy sintetizada. Cuando dejamos de ver el plano detalle de la canica, el sonido nos alerta de que se mueve sola como reclamo hacia el interior del piso [F.5]. El chico se asoma por debajo de la puerta [F.6]. Se escucha el aire que proviene del interior del apartamento. La puerta se abre chirriando [F.7]. El niño entra en el apartamento y deambula por largo pasillo. Advierte de su presencia diciendo: «hola». De nuevo escuchamos una especie de voz femenina incomprensible muy sintetizada. La canica se deja ver en distintas ubicaciones, atrayendo al niño a la sala del final del pasillo. Escuchamos el sonido de una mecedora. El niño penetra en la sala [F.9].



[F.1]



[F.2]



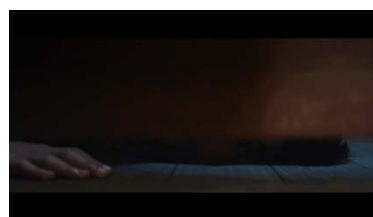
[F.3]



[F.4]



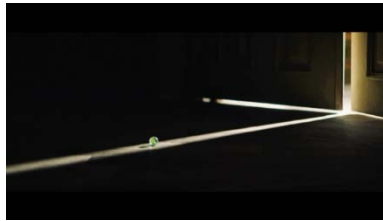
[F.5]



[F.6]



[F.7]



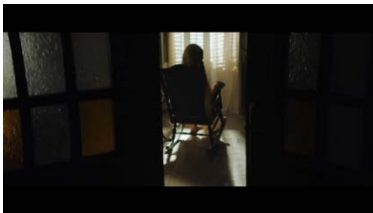
[F.8]



[F.9]

Varios planos y contraplanos dejan entrever a una anciana sentada en una mecedora de espaldas [F.10–15]. El niño se agacha a recoger la canica [F.16]. La cámara enfoca al primer plano de la nuca de la anciana que parece un cadáver [F.17]. El cuerpo inerte cae desde la mecedora tirando el teléfono que se encuentra sobre una mesilla como sobresalto final [F.18–19]. Los niños escapan corriendo del apartamento. Escuchamos el sonido de la puerta de su casa, en el piso superior, al cerrarse que no se muestra en pantalla [F.20].

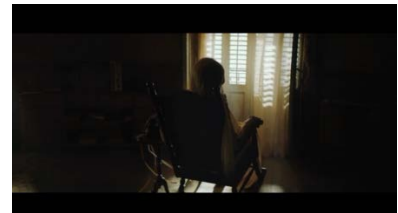
El teléfono tirado sobre el suelo, descolgado, comienza a emitir el sonido característico de estar «comunicando» como metáfora de la incomunicación a la que, como desvelará el filme, fue sometida su protagonista fantasmagórica [F.21].



[F.10]



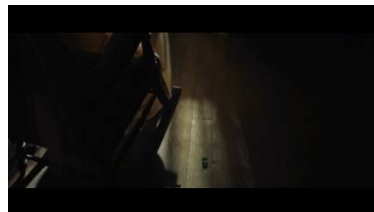
[F.11]



[F.12]



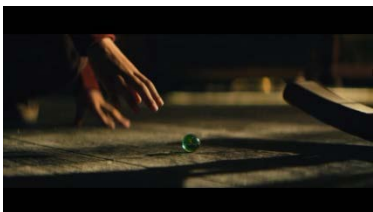
[F.13]



[F.14]



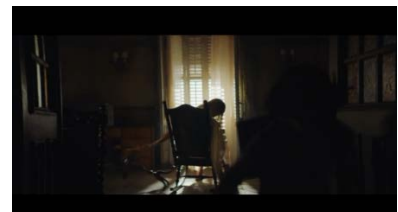
[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]

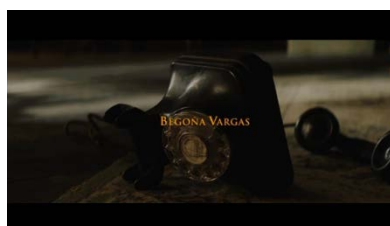


[F.21]

Entonces dan comienzo los créditos iniciales que se sincronizan con el comienzo de la canción «La vida sigue igual» que suena sobre la foto fija del teléfono. Los cambios de iluminación del fondo de la imagen son reflejo de los cambios de la luz que entra por una ventana de la sala en la que se enmarca el teléfono y que cambia hacia tonos azules, representando la llegada de la noche, para, de nuevo, iluminarse representando el amanecer de un nuevo día [F.22-24], metáfora del paso del tiempo que nos traslada a modo de elipsis y como se puede leer en los títulos que se muestran en pantalla, «cuatro años después», al año «1976» [F.26].

El salto temporal se consigue mediante un nuevo corte abrupto en la imagen y el sonido, que se hace coincidir con la sobreimpresión del título de la cinta: *Malasaña 32*. La canción cesa también de un modo abrupto simulando que la aguja de un tocadiscos se levanta, y el paisaje sonoro nos devuelve al sonido sintetizado enrarecido del comienzo de la secuencia.

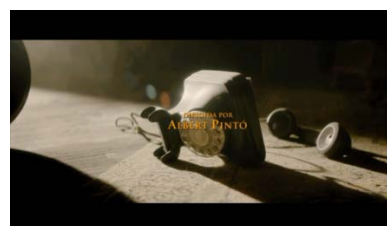
La imagen nos traslada de nuevo a la imagen frontal del edificio que cierra la secuencia augurando la terrible historia que se va a contar. Entonces, la familia que se hospedará en la vivienda llega en un coche cargado de maletas y de esperanzas [F.27].



[F.22]



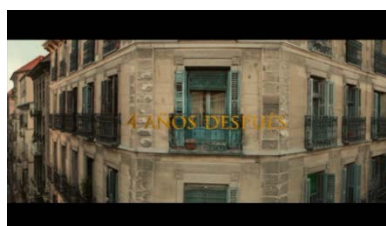
[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



[F.27]

Los sonidos asociados al género de terror son tan convencionales y están tan fuertemente asociados a la fuente sonora que produce el miedo (susurros, puertas al cerrarse, etc.) que la secuencia analizada podría imaginarse sin su parte visual a través solo del sonido.

El diálogo intertextual es una herramienta muy eficaz para dotar de nuevos significados a las canciones populares. Frente a usos más convencionales de canciones en el cine de terror, como la utilización de canciones «death metal» de Def Con Dos en *El día de la Bestia* (Alex de la Iglesia - Battista Lena, 1995), en *Malasaña 32*, por el contrario, la canción de Julio Iglesias se emplea como contraste a las imágenes y con una marcada función nostálgica.

«La vida sigue igual» es una canción melódica, una balada suave y de tempo tranquilo, que contrasta con el discurso convencional del terror que se muestra en las imágenes, intensificando la sensación de incomodidad que la secuencia produce en el espectador. Por otro lado, la letra de «La vida sigue igual» permite hacer una interpretación muy abierta, por lo que al espectador le será sencillo conectar algunas de sus estrofas con el discurso terrorífico que ofrecen las imágenes («Unos que nacen, otros morirán») y con el desengaño del discurso neorrealista («penas y glorias, guerras y paz [...]. La vida sigue igual»).

En síntesis, podemos afirmar que *Malasaña 32* redunda, como metaficción, en la autorreflexión sobre el género de terror. Esta «autoconciencia» se muestra tanto en los discursos visuales como en los sonoros de la secuencia analizada.

En la parte sonora, la «recontextualización» de la canción «La vida sigue igual» en el marco de los convencionalismos del género de terror, dota a la secuencia inicial del filme de una fuerte carga nostálgica, de homenaje, pero a la vez, cuestiona los discursos audiovisuales con los que la canción se venía asociando de un modo convencional creando en el público una intensa sensación de desasosiego como contrapunto intensificador.

Para finalizar, señalaremos que, de un modo análogo, consciente de ser cine dentro del cine, en *Malasaña 32*, el papel interpretado por la actriz Concha Velasco, en un contexto fílmico que como el cine de terror le es totalmente ajeno, resignifica nuevamente el discurso fílmico, e inconscientemente el musical al que la actriz se asocia, intensificando la sensación de extrañamiento en el espectador.

III.4. VIAJES EN EL ESPACIO: GLOBALIZACIÓN Y MÚSICA EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL

El período histórico delimitado en nuestro estudio sobre lo sonoro en la cinematografía postmoderna española comienza en los albores de la década de los ochenta del siglo pasado coincidiendo con la muerte de uno de los máximos exponentes de la teoría de la comunicación y de los estudios sobre los medios, el profesor de literatura inglesa, crítica literaria y filósofo canadiense Herbert Marshall McLuhan (Edmonton, 1911 – Toronto, 1980). La figura de este pensador y su carisma profético parecen haberse revivido con fuerza últimamente, en plena era de la globalización, o si se prefiere glocalización, donde la cuestión de la transmisión de información, lejos de ser subsidiaria, se convierte en el problema principal (Lozano, 2001).

Su obra *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI* (McLuhan y Powers, 1995 [1989]), publicada junto con Bruce R. Powers en 1989 poco después de su fallecimiento, se considera la obra culmen de su pensamiento, por lo que se ha tomado como referente de los estudios en relación con las redes universales eléctricas y electrónicas que desde finales del siglo XX vienen apareciendo, y cuyo uso se ha generalizado en nuestro día a día.

En esta obra, como en el resto de sus escritos, McLuhan defiende la tesis según la cual las extensiones tecnológicas como la radio, el cine, la televisión, o poco más tarde las incipientes redes informáticas, forman parte de la conciencia humana, adelantándose a la capacidad humana para comprender las consecuencias que aquellas tienen en nuestras vidas. Según su teoría, los medios, en un sentido amplio, son extensiones del ser humano, pero también amputaciones, ya que la tecnología funciona, en la práctica, a modo de prótesis (Strate, 2012).

Su célebre frase «el medio es el mensaje» es el título del primer capítulo de su estudio más influyente, *Understanding Media: The Extensions of Man*, publicado por primera vez en 1964. Este conocido aforismo de McLuhan explica de manera sintética, a la vez que poética, un planteamiento que, como el suyo, está enfocado desde la perspectiva de los estudios de la ecología de los medios. La teoría encerrada en esta frase se podría resumir en las siguientes palabras:

La idea de que los medios constituyan un entorno nos transporta a la cuestión de que los efectos de los medios y la tecnología no son deterministas en el sentido de las relaciones causa—efecto, como una bola de billar que golpea a otra, sino que ejercen una influencia en el entorno de la misma manera que la mesa de billar limita y dirige las posibilidades que puedan producirse al impactar las bolas. La idea de los medios como entorno encuentra consistencia tanto para comprender a McLuhan y las teorías de

sistemas, caos y complejidad, como con el concepto filosófico de causa formal al que McLuhan presenta como el entorno (Strate, 2012: 76).

McLuhan fue pionero en usar metáforas ecológicas de este tipo en relación con el estudio de los medios. En este sentido, «el medio es el mensaje» significa que los medios ejercen sobre el espectador mayor influencia de la que podría suponerse en un principio, tanto individual como colectivamente, afectando a nuestra manera de percibir el mundo y de entendernos a nosotros mismos. En consecuencia, los medios ejercen una fuerte influencia en nuestra manera de pensar, configurando desde la mentalidad concreta y global característica de los miembros de las civilizaciones orales, pasando por configurar el pensamiento abstracto, analítico y lineal que fue posible gracias a la alfabetización y la invención de la imprenta, para llegar en nuestro mundo contemporáneo a configurar nuevas formas de pensamiento ecológico propias de la era de la electricidad y la electrónica.

Siguiendo el pensamiento de McLuhan podemos afirmar que los medios determinan la manera en que nos percibimos a nosotros mismos. Así, las culturas orales contribuyen a la construcción de individuos que centran su actividad, tanto en sus tradiciones, como en sus comunidades; por el contrario, las culturas alfabetizadas conforman personas que se centran en el individualismo y la competitividad y, actualmente, la aparición de los medios de comunicación y las redes sociales favorecen la creación de espectadores e internautas como los actuales, eclécticos, híbridos y orientados hacia los demás.

Los medios también influyen en la construcción de las diferentes culturas: las culturas orales se caracterizan por economizar el acceso al conocimiento, creando un conocimiento conservador y sedentario; las culturas alfabetizadas permiten la acumulación progresiva de conocimiento, pero producen cierto grado de inmovilidad, tendencia que da como resultado la rigidez del discurso único. En el caso de nuestra era postmoderna, las culturas eléctricas y electrónicas proporcionan un acceso rápido y sencillo al conocimiento, lo que da como resultado su democratización y la destrucción del discurso único y hegemónico a expensas de un exceso de información y, en ocasiones, provocando su trivialización.

Los medios condicionan nuestras formas de organización social, determinando así desde la simplicidad del tribalismo de las culturas orales hasta los sistemas sociales, cada vez más complejos, asociados a la escritura, en los que se enmarca el crecimiento de las ciudades, los imperios y otras formas de organización social especializadas como las instituciones (gobierno, religión, economía, educación etc.), pasando por el desarrollo del fenómeno de los nacionalismos y de la democratización, elementos todos ellos asociados a la imprenta, hasta

llegar a lo que McLuhan denomina la aldea global de la era democrática donde proliferan los discursos heterogéneos y plurales que posibilitan las diferentes redes sociales (Strate, 2012).

Por otro lado, la teoría de McLuhan considera que los usuarios de la tecnología están condicionados por dos maneras distintas de percibir el mundo. Por un lado, está el espacio visual (procesado por el hemisferio izquierdo del cerebro), que es el medio en el que se da una forma de percepción lineal, secuencial y cuantitativa característica del mundo occidental; y por el otro, el espacio acústico (procesado por el hemisferio derecho), que es el medio entendido como el espacio del razonamiento holístico y cualitativo propio de la cultura oriental. Aunque parezca paradójico, para MacLuhan, los nuevos medios tecnológicos estimulan este último, el espacio acústico. En sus palabras: «la cultura visual de las sociedades industriales ha sido influenciada hacia una dirección acústica por el medio de las tecnologías electrónicas» (McLuhan y Powers, 1995 [1989]: 66-67).

McLuhan se adelantó a su tiempo al afirmar que la llegada de la globalización no sería gradual y ni equitativa en todas partes. La intuición de McLuhan acerca de los medios eléctricos aún se considera importante hoy en día, más aún cuando los nuevos medios y tecnologías digitales explotan por completo las tendencias de los medios electrónicos que este autor identificó hace más de medio siglo.

En este sentido, el medio que aquí nos ocupa, el cinematográfico, es un medio audiovisual en el que se manifiesta el fenómeno de la globalización. Si bien perteneciente a la era eléctrica, motivo por el que carece de la interactividad propia de los medios digitales más recientes, el cine es lugar de encuentro de los más diversos discursos audiovisuales por lo que en este medio tienen lugar los procesos propios de la postmodernidad como la transtextualidad, intertextual, metatextualidad, etc.

El caso más evidente de relación intertextual es la reutilización de una música en diferentes películas producidas en diferentes localizaciones geográficas. Éste es un fenómeno habitual en el cine postmoderno que suele ir acompañado de procesos transmediáticos por los que la música se reutiliza en diferentes medios audiovisuales. En ocasiones, estos procesos pueden ser considerados a la vez causa y efecto de la difusión y éxito de ciertas músicas, sobre todo de ciertas canciones populares.

A continuación, realizaremos un breve recorrido por varias de secuencias de diferentes películas en las que el diálogo intertextual en un mundo globalizado se utiliza como una herramienta eficaz que permite resignificar el discurso fílmico. Para ello comenzaremos con el análisis de una de las secuencias del filme *Princesas* (Fernando León de Aranoa - Alfonso de Vilallonga, 2005) en la que e incluye la canción «Me llaman calle», del músico franco-español

Manu Chao, como una estrategia multicultural en la que tienen lugar marcados procesos de hibridación e intertextualidad, tanto en la música como en la imagen y en su interacción.

Después estudiaremos el caso particular de una canción popular, «Hey Ya!» (André 3000) y su reutilización en dos películas producidas a los dos lados del Atlántico aprovechando su éxito mediático: la española *Perdona si te llamo amor* (Joaquín Llamas, 2014) y la estadounidense *El vuelo del Fénix* (*Flight of the Phoenix*, John Moore, 2004). He seleccionado estos dos filmes por ser casos paradigmáticos que evidencian la manera en que, en un mundo globalizado como el postmoderno, las canciones se reutilizan en el ámbito cinematográfico atendiendo simple y llanamente a su gesto musical y al efecto que producen en el espectador, sin la necesidad de ahondar en profundidad en su significación.

Para finalizar, analizaremos una de las secuencias del filme *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez – La Maravilla Gypsy Band, 2012) en la que el diálogo intertextual tiene lugar en el plano de la propia música. En este caso la música incluida en la escena fusiona los sonidos de Andalucía y la música balcánica de Europa del Este en un claro proceso de globalización y folklorismo (Martí i Pérez, 1996).

III.4.1. *PRINCESAS* (2005)

En el filme *Princesas* (Fernando León de Aranoa – Alfonso de Vilallonga, 2005) se evidencia una estrategia multicultural y una mirada paradójica a las diferencias y a la «otredad» que quedan reflejadas en la utilización, en una de sus secuencias, de la canción «Me llaman calle», del músico franco-español Manu Chao, en la que tienen lugar marcados procesos de hibridación e intertextualidad, tanto en la música como en la imagen y en su interacción.

Este filme se sitúa en el contexto de la globalización y aborda el impacto de la inmigración en la construcción de la identidad española, poniendo de manifiesto la aparición de nuevas formas de racismo cultural en la sociedad contemporánea española. Consecuentemente, el enfoque fundamental del presente análisis girará en torno a la representación de la marginalidad territorial, cultural, social y política, como cartografías de la «otredad», que se da en las imágenes y la música de la película, lo que nos permitirá reflexionar sobre la mediación que la música realiza en la construcción de la nación y de la identidad españolas.

Aunque *Princesas* es una película que aboga por la integración cultural entre personas de dos mundos aparentemente diferentes y legitima la aceptación de las diferencias étnicas,

sociales y nacionales, presenta un discurso en cierto modo paradójico que se debate entre la aceptación del otro y el cuestionamiento de la figura extranjera (Corbalán, 2014).

Las películas del director madrileño Fernando León de Aranoa se caracterizan porque sus personajes no son triunfadores, a pesar de que la sociedad española del momento en que se rueda el filme, el periodo comprendido entre 1999 y 2007, estaba viviendo la euforia de unos tiempos de bonanza económica (Alonso Pérez y Furió Blasco, 2010). Al contrario, sus protagonistas, bien por su soledad, bien por su pertenencia a un grupo marginal, se muestran ante la mirada del espectador como individuos fuera del sistema (Calatayud, 2013: 64).

León de Aranoa ya había reflexionado en su filmografía sobre la soledad y la familia (*Familia*, 1996), el contexto suburbano y su problemática (*Barrio*, 1998) y los parados y su incierto futuro (*Los lunes al sol*, 2002). El filme *Princesas* nos traslada hacia las relaciones personales que establecen dos prostitutas, una española, Caye (Candela Peña), y una dominicana, Zulema (Micaela Nevárez), que pasan sus días entre encuentros profesionales que se convierten en sincera amistad, sueños de un futuro mejor y la lucha cotidiana por salir adelante. Sin abandonar las viejas inquietudes del cineasta (otra vez, la familia y sus silencios, vicios y rutinas), el filme *Princesas* es un canto a la amistad femenina por encima de cualquier contingencia en la lucha por integrarse en una sociedad que les da la espalda.

El autor e intérprete de la rumba «Me llaman calle», el músico franco-español Manu Chao, congrega en su persona toda una serie de rasgos que le identifican como un autor comprometido con la sociedad a través de lo que transmiten sus canciones. Nacido en París, hijo de gallegos, su abuelo era un refugiado vasco republicano y su padre a su vez era nieto de una gallega y un cubano.

Manu Chao es un cantante que simboliza el antinacionalismo, pues él mismo se percibe como un ciudadano de ninguna parte a la vez que de todas. Es políglota, habla francés, español, portugués, italiano e inglés. Por todo ello, encarna el modelo de artista comprometido del siglo XXI en el que se dan cita la multiculturalidad, el plurilingüismo, la tolerancia multirracial y el mestizaje. Todos estos elementos configuran una personalidad plural, abierta, comprometida, luchadora y defensora de todas esas ideas que se expresan sin violencia en sus canciones, de forma sutil pero directa, sobre una base de ritmos plurales y mestizos.

La música de Manu Chao es un compendio de influencias musicales y culturales acorde al mundo postmoderno. Europa y Latinoamérica son las culturas musicales que se encuentran explícitamente en su música. No podríamos clasificar sus canciones dentro de un tipo concreto de género musical, aunque su música se suele clasificar dentro del rock latino, pero también se nutre de influencias del rap, el rhythm and blues, la salsa, y sobre todo del reggae, y su símbolo Bob Marley, al que dedica la canción «Mr. Bobby», así como otras variedades musicales

latinoamericanas, de las que toma sus ritmos y gestualidad intensos como forma de representar una cultura y una sociedad popular hispanoamericana. A su vez, la música de Manu Chao muestra influencias europeas, dado su origen franco-español, además de influencias tan exóticas como la cultura árabe presente, por ejemplo, en la canción «Denia», con letra árabe y música que alude a la música oriental.

Es interesante señalar la importancia que adquieren los diálogos transtextuales en la música de Manu Chao. En sus canciones introduce fragmentos de radio, mensajes de contestador telefónico, noticias de informativos, manifiestos políticos, conversaciones entre personas, señales horarias, anuncios de megafonía de las estaciones del metro, etc.

Por otro lado, como señala Izarbe García Sánchez (2004), las letras de las canciones de Manu Chao presentan una enorme variedad de temáticas que van desde la importancia que otorga a la multiculturalidad, que se manifiesta en una abrumadora cantidad de referencias geográficas, nacionalidades y expresiones relacionadas con el movimiento geográfico (si bien se centra más intensamente en los contextos europeo y latinoamericano) hasta la crítica social a las injusticias, abordando los temas de la clandestinidad, la inmigración, la droga, las relaciones interpersonales, la importancia del tiempo vinculada al espacio, la música e incluso el paisaje y la comida, aspectos tratados como elementos cotidianos y costumbristas. En relación con la multiplicidad geográfica en sus letras se manifiesta la constante referencia al movimiento, ya sea explícita o implícitamente, en sus diferentes variantes: movimiento físico del cuerpo y el movimiento migratorio y el viaje.

El universo temático del viaje en las letras de sus canciones refiere a la mezcla cultural, pero también hace hincapié en la importancia de que los individuos mantengan sus raíces. Para Manu Chao el conocimiento de otros lugares y culturas no supone la pérdida de identidad de cada persona ni de su propia especificidad cultural. Por este motivo, la idea de retorno al punto geográfico de salida es común en sus letras.

Chao no promueve la pérdida de las diferencias culturales sino la tolerancia y curiosidad hacia otros lugares y culturas. El cantante hispanofrancés valora la identidad cultural como riqueza desde la perspectiva de su especificidad dentro de la pluralidad cultural global. De la importancia que otorga a esta temática deriva la importancia del paisaje, ya sea como medio natural o como medio urbano, en el que los individuos desarrollan sus vidas. En sus letras es también destacable la presencia del tiempo como medida vinculada frecuentemente al espacio.

Todos estos temas se expresan mediante una variedad lingüística cercana, instintiva, vital, de los sociolectos coloquial y vulgar, de carácter informal, muy vinculado al pueblo, tanto en la temática como en su expresión, destacando el empleo del léxico hispanoamericano,

especialmente del mexicano, del que toma muchos términos y expresiones (García Sánchez, 2004).

Uno de los rasgos más relevantes en sus letras, acorde a su capacidad políglota y su mirada multicultural, es la presencia del plurilingüismo, con el empleo de lenguas como el francés, el español, el inglés, el portugués o el árabe que se consideran parte de la riqueza cultural de los pueblos. Como concluye Izarbe García Sánchez (2004):

[Sus] canciones son una clara y directa manifestación muy personal y auténtica de sus ideales, su pensamiento, sus sentimientos, sus experiencias, sus influencias culturales y su inherente carácter crítico, al mismo tiempo que se ensalza como conocedor y entusiasta de una forma intensa de vivir la vida, desde la conciencia de la realidad y con la esperanza siempre puesta en el futuro (García Sánchez, 2004).

En la secuencia seleccionada, la rumba «Me llaman calle», que presenta una explícita hibridación de géneros musicales, acompaña a las imágenes en que las dos amigas salen de compras por las calles de Madrid.

La canción fue compuesta exprofeso por Manu Chao para el filme. En concreto, el músico franco-español la escribió durante el visionado del montaje de la película junto a Fernando León de Aranoa. «Me llaman calle» recibió el premio a la mejor canción original en los Premios Goya del año 2006.

En el caso particular de esta rumba la letra expresa la visión del autor a cerca de la prostitución, un sentimiento encontrado de las profesionales del sexo que, por un lado, ejercen orgullosas su profesión, pero siempre con la esperanza de poder salir de su situación. Este último aspecto presenta un discurso un tanto patriarcal en la letra de la canción:

Me llaman calle, me subo a tu coche
Me llaman calle de malegría,
Calle dolida, calle cansada de tanto amar
Voy calle abajo, voy calle arriba
No me rebajo ni por la vida
Me llaman calle y ese es mi orgullo
Yo sé que un día llegará,
yo sé que un día vendrá mi suerte
Un día me vendrá a buscar,
a la salida un hombre bueno
«Pa toa» la vida y sin pagar,
mi corazón no es de alquilar.

El éxito de la canción en el filme dio lugar a que se incluyera en el álbum *La radiolina* (2007). También originó el rodaje de un videoclip protagonizado por Chao que fue dirigido por el propio Fernando León de Aranoa en las que participaron mujeres que ejercían la prostitución en la vida real, integrantes de Hetaira, el colectivo de prostitutas que habían participado en varias de las secuencias de la película. Además, se realizó un *making off* sobre el videoclip, *Me llaman calle. Historia de una canción*⁴⁰, realizado por Lucas Fuica y Mamen Briz.

Para contextualizar en el filme la escena que analizaremos nos detendremos en la secuencia anterior, en la que escuchamos la voz en *off* de Caye permitiéndonos acceder a sus pensamientos. Mientras las imágenes muestran la realidad cotidiana de su día a día, en su mente tienen lugar reflexiones sobre la felicidad, imaginando un día en el que todo sale bien, en el que las pequeñas cosas no se pueden pasar por alto. Mientras continúa la voz en *off* de la protagonista, una música tenue acompaña las imágenes.

Zulema consigue trabajo en un bar [F.1]. Caye saca fotos de su amiga en su nueva ocupación con una cámara fotográfica [F.2-3]. Un corte en el metraje muestra a Zulema en casa, mientras introduce las fotos y una carta en un sobre con la intención de enviarlas a su familia en República Dominicana como símbolo de que ha conseguido la tan ansiada inclusión en la sociedad española [F.4-5]. Un nuevo corte muestra a Caye en la casa familiar que comparte con sus padres y su hermano, ocupada en tareas domésticas, mientras continuamos escuchando su propia voz en *off* [F.6].

Entonces la cámara nos traslada a las concurridas calles de Barcelona por las que las dos amigas salen de compras. En ese preciso momento comenzamos a escuchar la canción con un volumen fuerte, que la hace muy presente. Caye y Zulema se muestran alegres y sonrientes [F.7-8]. Sus sonrisas se escuchan de fondo. Miran los escaparates de los comercios y tocan el género expuesto [F.9-11]. Se detienen en una tienda de lencería en la que miran la ropa interior de llamativos colores expuesta en el escaparate [F.12]. La cámara enfoca un plano detalle de las etiquetas de los precios de las prendas. A continuación, entran en una tienda de ropa y miran el género. Caye roba una chaqueta vaquera. A la salida de la tienda un guarda de seguridad les recrimina la acción [F.13-14].

Un corte en el metraje nos traslada al interior de una discoteca en la que las dos jóvenes bailan desinhibidas en la que no se escucha la música disco previsible, sino que continuamos

⁴⁰ Se puede audiovisionar el *making off* en la siguiente dirección: <<http://www.manuchao.net/videos/manu-chao-me-llaman-calle-historia-de-una-canci%C3%B3n-fernando-le%C3%B3n>>.

escuchando la rumba [F.15-16]. Dos jóvenes flirtean con ellas [F.17-18]. Caye y Zulema salen del local, ya de noche, y siguen a los dos jóvenes por la calle [F.19-20]. La música baja de volumen para dejar escuchar la conversación entre las dos protagonistas. Caye pregunta a Zulema si le va a cobrar por practicar sexo, a lo que la dominicana responde: «Hoy no somos putas, hoy somos princesas» en alusión a que en esta ocasión el sexo es libre, consentido, sin ninguna contraprestación económica.

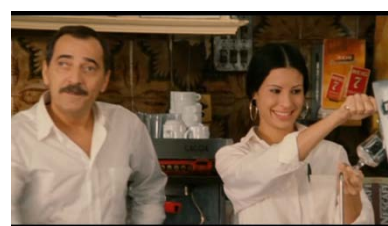
El final de la secuencia se produce con un corte que nos devuelve a la realidad de la peluquería en la que se reúnen las jóvenes. La música cesa [F.21].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



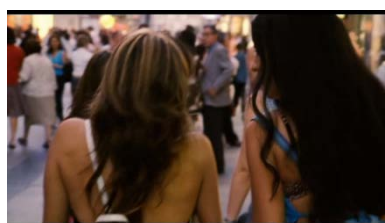
[F.4]



[F.5]



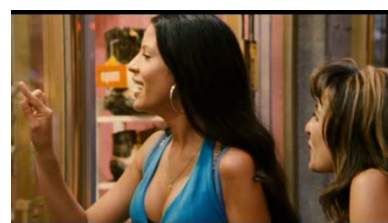
[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



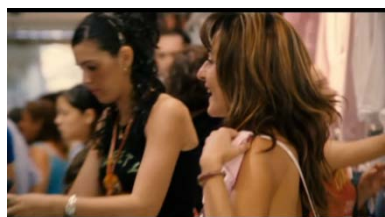
[F.10]



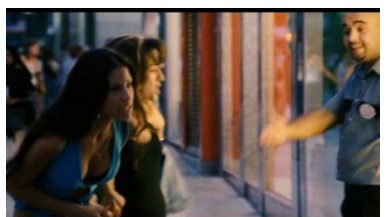
[F.11]



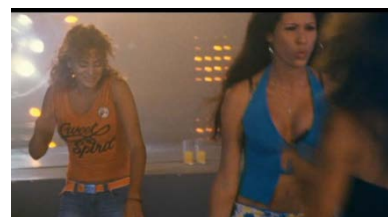
[F.12]



[F.13]



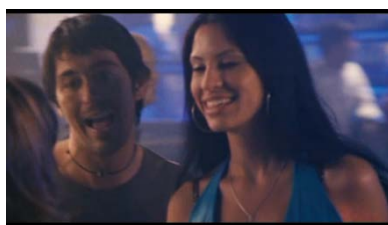
[F.14]



[F.15]



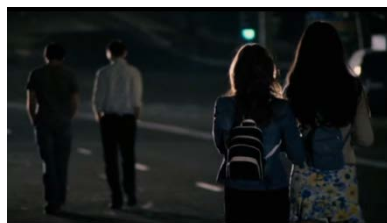
[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]

Al situar esta película en el contexto de la globalización, se puede observar que el concepto de identidad nacional homogénea española se está desmoronando. A pesar de las tensiones producidas por la afluencia de inmigración en España, individuos como las protagonistas del filme, que se mantenían en la marginalidad, comienzan a hacerse presentes en el cine español, lo cual constituye un primer paso para su aceptación y normalización.

Según el teórico Homi K. Bhabha, habitamos en unos espacios metafóricos híbridos que contribuyen a renegociar la identidad nacional:

These “in-between” spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood -singular or communal- that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.

It is in the emergence of the interstices -the overlap and displacement of domains of difference- that the intersubjective and collective experience of *nationness*, community, interest, or cultural value are negotiated. (Bhabha, 1994: 1-2).

A este respecto, se está dando lugar a la creación de una nueva topografía cultural y un nuevo orden social en el que los «unos» necesitan de los «otros» para existir. De este modo, el filme se puede interpretar como una producción que exhorta a aceptar la pluralidad cultural que define a la España contemporánea, cuya identidad nacional se encuentra en continuo proceso de transformación y redefinición como consecuencia del contacto y diálogo permanente con otras culturas y sociedades.

La canción «Me llaman calle» media en este mismo propósito manifestando procesos transnacionales que tienden puentes acústicos como indicios de una «audiotopía» (Kun, 1997,

2005) es decir, a través de esta canción se construyen escenarios sociales de nostalgia y añoranza contruidos a base de su poder afectivo.

Ciertos artistas, sobre todo músicos, y ciertas canciones crean una nueva cartografía cultural que se desprende del antiguo mapa geopolítico. Mediante la reutilización y evocación de la música popular este proceso va forjando nuevos espacios interpretativos para el público, nuevas formulaciones de identidad que van más allá de los límites de la autenticidad folclórica y la geopolítica de las naciones en procesos interactivos entre lo local y lo global (Fraile Prieto, 2008: 481).

En definitiva, hemos analizado la mirada a la «otredad» ofrecida por Fernando León de Aranoa en una película que como *Princesas* puede ser considerada una exploración de los estereotipos de la inmigración que pretende activar la conciencia del espectador acerca de los problemas y discursos que surgen en torno al racismo, los prejuicios sociales y la xenofobia. La película confiere un espacio de empoderamiento a estos personajes periféricos, quienes consiguen expresar su propia voz y contribuyen a redefinir la nación como un territorio marcado por la pluralidad y diversidad cultural.

Según Gabrielle Carty (2009: 134), el objetivo de la película es reforzar su «crítica de la situación de los ilegales». No obstante, como señala Ana M. Corbalán (2014) el filme de León de Aranoa, a pesar de poder considerarse un intento de denuncia frente a la discriminación racial y social que transmite la escenografía, «presenta un mensaje marcadamente ambivalente al concluir con la repatriación definitiva de una extranjera que no consigue integrarse ni adaptarse a la vida en un país foráneo». El desenlace de *Princesas* refleja la dificultad para escapar del discurso de homogeneidad que impera en torno a la definición de identidad nacional y condena al sujeto inmigrante y marginalizado a contraer el SIDA, enfermedad estigmatizada y asociada con una plaga que castiga a ciertos grupos «licenciosos» y que Susan Sontag asoció acertadamente con una metáfora de contaminación y decadencia social (Sontag, 1989: 67).

Finalmente, resulta necesario reiterar las numerosas contradicciones inherentes a *Princesas*. Aunque se ha demostrado que esta película transmite los discursos de ansiedad producidos por la presencia «invasora» del otro, paradójicamente, la cámara proyecta a su vez el encuentro fortuito entre dos extrañas que, por su condición de prostitutas, habitan en los márgenes de la sociedad. Es así como León de Aranoa articula el inicio de un diálogo transnacional que no establece una llamada a la aculturación del otro, sino que contribuye a la necesidad de establecer un intercambio cultural que elimine prejuicios y promueva la aceptación e integración de personajes que, por un motivo u otro, se encuentran excluidos de la sociedad.

La canción «Me llaman calle» incluida en una de las secuencias del filme presenta una explícita hibridación de géneros musicales, dialogando intertextualmente con la rumba catalana y con otras variedades musicales latinoamericanas. Los gestos musicales de esta rumba median en la creación de una nueva topografía cultural y un nuevo orden social en el que aceptar la pluralidad cultural que define a la España contemporánea, cuya identidad nacional se encuentra en continuo proceso de transformación y redefinición a raíz del contacto y diálogo con otras culturas.

III.4.2. *PERDONA SI TE LLAMO AMOR* (2014)

El filme *Perdona si te llamo amor* (Joaquín Llamas - Arnau Bataller, 2014) es un «remake» de la película italiana *Scusa ma ti chiamo amore* (Federico Moccia - Claudio Guidetti, 2008) que, a su vez, es la versión cinematográfica de la novela homónima del mismo escritor y director de cine italiano Federico Moccia.

En una de las secuencias del filme se incluye la canción «Hey Ya!», un tema que podríamos clasificar como *hip-hop*. Fue escrita y producida por el cantante estadounidense André 3000 para su álbum *The Love Below* editado como parte del álbum doble del grupo musical OutKast bajo el doble título *Speakerboxxx/The Love Below*. Su videoclip muestra al cantante André 3000 interpretando ocho versiones diferentes de sí mismo, en referencia a la actuación de The Beatles en 1964 en el programa televisivo «The Ed Sullivan Show». La canción recibió elogios por parte de la crítica musical y ganó el premio Grammy a la mejor interpretación «urbana/alternativa» en la XLVI edición de los premios Grammy. Esta canción alcanzó un gran éxito entre el público y dio lugar a la realización de numerosos *covers* en diferentes medios.

La escena en cuestión representa el encuentro festivo junta a una playa de un grupo de jóvenes que se denominan a sí mismas «Las Olas». Aprovechando este momento de desinhibición cada una de ellas cuenta su primera experiencia sexual, representando diferentes tipos de relación de pareja heterosexual. La música permite al espectador ambientar un ambiente jovial y festivo.

En la secuencia anterior una voz en *off* permite al espectador acceder a las reflexiones de su protagonista masculino, Álex (Daniele Liotti), sobre el amor, el paso a la madurez y las diferencias generacionales. La voz en *off* se sigue escuchando facilitando el tránsito a la siguiente secuencia que tiene lugar con un corte brusco en las imágenes que nos trasladan a la

playa y en la que se ve al grupo de chicas. La música se escucha con un volumen muy fuerte mientras todavía vemos el primer plano de Álex de la secuencia anterior. Acompañando las imágenes de las jóvenes en la playa la voz en *off* del narrador comenta: «A los diecisiete años las relaciones van a otra velocidad». En pantalla desde el plano detalle de las zapatillas de una de las jóvenes se abre el campo y vemos al grupo de chicas que caminan hacia una fiesta en la playa mientras beben [F.1-2]. Se produce una conexión enactiva entre la música y las imágenes de las jóvenes dinámicas y activas. El grupo se aproxima a unos vehículos con el maletero abierto de los que parece salir la música como elemento fundamental de la fiesta [F.3]. La intensidad de la música baja súbitamente permitiéndonos escuchar los diálogos entre las jóvenes [F.4-8].

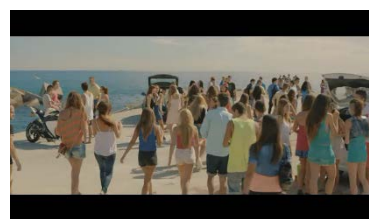
El novio de una de las amigas llega en motocicleta, le pide que la mande un mensaje cuando llegue a casa. Acto seguido se marcha porque considera que la fiesta es aburrida [F.9-12]. Cada amiga cuenta a las demás su primera experiencia sexual mientras el resto ríen de modo confidente [F.12-18].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



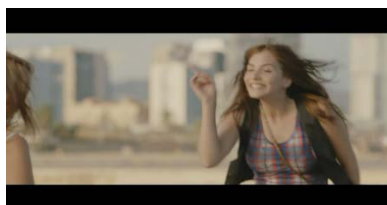
[F.4]



[F.5]



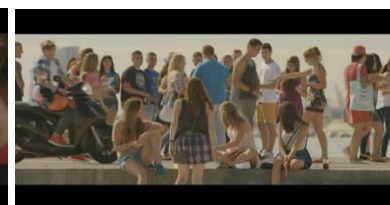
[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

En síntesis, en la escena el carácter enactivo de la música conecta con las ideas de juventud, la fiesta y los discursos del sexo en unas imágenes que tratan de caracterizar una generación de jóvenes.

La canción «Hey Ya!» ya había sido reutilizada en el medio cinematográfico una década antes en la película estadounidense *El vuelo del Fénix* (*Flight of the Phoenix*, John Moore - Marco Beltrami, 2004) que a su vez es un *remake* del filme homónimo de Robert Aldrich de 1965. En este filme, tras un accidente de aviación provocado por una tormenta de arena que obliga al piloto a hacer un aterrizaje de emergencia, los diez únicos supervivientes, trabajadores de una planta petrolífera que son trasladados por su cierre, se encuentran perdidos en medio del desierto del Gobi sin ninguna posibilidad de ser rescatados. Su única esperanza es lograr construir un nuevo aparato con los restos del avión accidentado.

En la parte central del filme, tras varios intentos fracasados de reconstruir el avión, el grupo de supervivientes logra una pequeña victoria al conseguir ensamblar una de las alas al fuselaje, lo que a punto está de costar la vida de uno de sus miembros, Sammy (Jacob Vargas), que interpreta el papel cómico de un cocinero mexicano. En la secuencia seleccionada, mientras el grupo descansa, Sammy prepara comida a base de latas de conserva. En ese preciso momento pone en marcha un reproductor de música conectado a un radiocasete a través del que podemos

escuchar una balada *soul* como música diegética [F.19-20]. A. J. (Tyrese Gibson) le reprocha el tipo de música que ha puesto y la cambia por la canción «Hey Ya!» [F.21]. El gesto rítmico de la música *hip-hop* se reproduce en primer plano a un volumen fuerte acompañando a unas imágenes en las que se refuerzan los lazos del grupo y el trabajo en equipo. A.J. se desplaza chocando el puño de un compañero [F.22-23]. Entonces, dos supervivientes acompañan la canción con percusiones golpeando sus herramientas de trabajo contra unos tubos que se escuchan de fondo en la secuencia [F.24]. El piloto y líder del grupo, Frank Towns (Dennis Quaid), se encuentra tumbado sobre una de las alas del avión accionando una llave de carraca cuyo sonido se pone en primer plano [F.25]. Al carácter enactivo de la música se le suma un paisaje sonoro que focaliza la atención del espectador en el sonido producido por las herramientas, tan necesarias para el trabajo de reconstrucción de la aeronave como única salida para la supervivencia. Algunos miembros del grupo bailan y otros mueven más levemente sus cuerpos, pero en todos ellos hace efecto la música [F.27-28].

Ian (Hugh Laurie), el directivo de la planta petrolífera, juega al golf para pasar el tiempo, dando un toque humorístico a la secuencia [F.29]. Elliot (Giovanni Ribisi), un personaje extravagante cuya identidad no se revela hasta poco antes de la secuencia, se presenta como la salvación del grupo: se trata de un ingeniero aeronáutico. El diseñador de aviones observa indiferente la escena [F.30]. En ese preciso momento, algunos supervivientes realizan el característico movimiento de brazos (*waving*) del baile *breakdance* al que se asocia la música *hip-hop* otorgando nuevamente un aire cómico a la secuencia, en un intento de establecer la complicidad con el espectador. Algunos personajes ríen la escena mientras juegan a las cartas distendidamente [F.32].

Ian va a hacer sus necesidades adentrándose en el desierto, girando humorísticamente un cartel en el que podemos leer «occupied» [F.32]. De nuevo las imágenes de los trabajadores con sus torsos al descubierto, portando herramientas para el duro trabajo y fumando refuerzan los discursos tradicionales de la masculinidad en la secuencia [F.34-38]. La secuencia finaliza con la vuelta al grupo del director de la planta petrolífera girando el cartel en que ahora podemos leer humorísticamente: «vacant» [F.39].



[F.19]



[F.20]



[F.21]

CAPÍTULO III. DIÁLOGOS INTERTEXTUALES ...



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



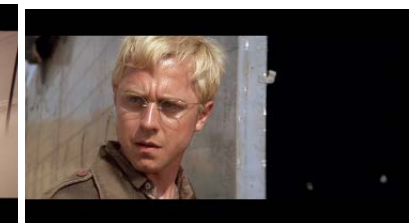
[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]



[F.31]



[F.32]



[F.33]



[F.34]



[F.35]



[F.36]



[F.37]



[F.38]



[F.39]

En síntesis, podemos afirmar que, a pesar de las evidentes diferencias que se observan entre las dos secuencias analizadas, pertenecientes a dos filmes que podríamos

enmarcar en muy distintos géneros (un drama romántico y el cine de aventuras y supervivencia), y que pertenecen, a su vez, a contextos de producción muy diferentes (España y Estados Unidos, respectivamente), ambas comparten el carácter enactivo de la canción «Hey Ya!» como música que incita a la acción.

En un mundo globalizado como el postmoderno es frecuente que las canciones se reutilicen en el ámbito cinematográfico sin ningún pudor, atendiendo simple y llanamente a su gesto musical, y al efecto que producen en el espectador, sin la necesidad de ahondar en profundidad en su significación.

III.4.3. *EL MUNDO ES NUESTRO* (2012)

En ocasiones el diálogo intertextual tiene lugar en el plano de la propia música. Este es el caso de la utilización de músicas que hibridan diferentes géneros como es el caso de la música interpretada por la agrupación musical sevillana Maravilla Gypsy Band, una música que fusiona los sonidos de Andalucía y la música balcánica de Europa del Este en un claro proceso de globalización y folclorismo en el filme *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez – La Maravilla Gypsy Band, 2012).

La comedia *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez – Maravilla Gypsy Band, 2012) es una adaptación al cine de una «webserie» de internet protagonizada por los mismos personajes: el «Culebra» (Alberto López) y el «Cabeza» (Alfonso Sánchez) un dúo humorístico conocido como «Los compadres». Fue el primer largometraje español financiado en parte a través del método «crowdfunding». La productora Mundo Ficción publicó en Internet una trilogía de cortos, conocida como «Trilogía sevillana» junto a algunos videos adicionales, que se convirtieron en uno de los mayores fenómenos de Internet en toda España, por lo que se decidió llevar uno de ellos, *Esto ya no es lo que era* (2008) a la gran pantalla. Esta película hunde sus raíces en la comedia cinematográfica nacional que sigue la línea de las producciones de Berlanga y Azcona, y dialoga con los referentes del cine de Lumet, Tarantino y Kusturica.

En *El mundo es nuestro* se narran las peripecias de dos jóvenes sevillanos, el «Culebra» y el «Cabeza», personajes sin expectativas de futuro que deciden efectuar un disparatado atraco a una sucursal bancaria sevillana en plena celebración de la Semana Santa sevillana, que se toma como excusa para llevar a cabo una crítica de la sociedad.

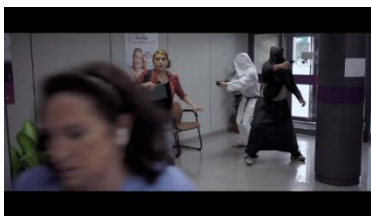
En la banda sonora de la película se incluye la música interpretada por la agrupación musical sevillana La Maravilla Gypsy Band, una música que fusiona los sonidos de Andalucía y la música balcánica de Europa del Este en un claro proceso de globalización y folclorismo.

El carácter «enactivo» de la música conecta con el discurso de la comedia y marida con las trepidantes imágenes del asalto a la entidad bancaria. Por otro lado, en la música del filme se negocian identidades: el gesto balcánico sirve de contraste con la identidad andaluza representado por el acento sevillano de los protagonistas y unas imágenes que muestran a los dos atracadores vestidos de nazarenos, potenciando el carácter cómico de las secuencias.

En la escena seleccionada el «Culebra» y el «Cabeza» irrumpen en la sucursal bancaria ocultando sus caras con el típico antifaz de nazareno. Encañonan al personal y a los clientes [F.1-2]. El director de la sucursal y un empresario están blanqueando dinero en el despacho en que se encuentran reunidos [F.3-5]. Uno de los asaltantes encañona a la cajera con una escopeta recortada y le pide que le entregue el dinero de caja [F6]. El resto de trabajadores y clientes son obligados a ponerse en fila y entregar sus pertenencias [F.7]. La cajera del banco entrega una importante cantidad de dinero en billetes a los atracadores [F.8]. La señora de la limpieza se enfrenta a uno de los atracadores cuando le requiere la medalla de oro de su madre que luce en el cuello [F.9]. Para intensificar el discurso de identidades que tiene lugar en la pantalla, de un modo inesperado, en pleno atraco, entra en la sucursal bancaria un hombre de mediana edad de origen chino [F.10-11]. Uno de los empleados sale del interior de las dependencias de uso exclusivo para el personal y al ver a los atracadores entra en un estado de «shock». El cese de la música se sincroniza con el desmayo del empleado de banca [F.12].



[F.1]



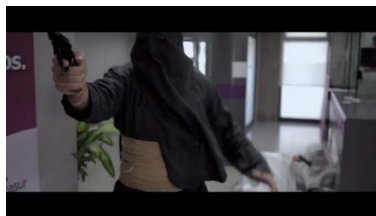
[F.2]



[F.3]



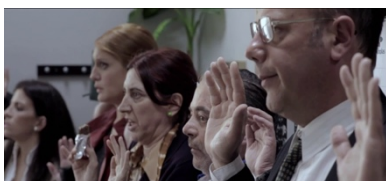
[F.4]



[F.5]



[F.6]



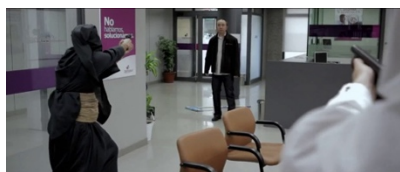
[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

En síntesis, en la secuencia seleccionada, la música interpretada por la agrupación musical sevillana La Maravilla Gypsy Band, una música fusiona los sonidos de Andalucía y la música balcánica de Europa del Este en un claro proceso de globalización y folclorismo. El carácter «enactivo» de la música conecta con el discurso de la comedia y marida con las trepidantes imágenes del asalto a la entidad bancaria.

III.5. NEGOCIACIÓN DE IDENTIDADES: TRANSNACIONALIDAD Y MÚSICA DE CINE POSTMODERNO ESPAÑOL

La reutilización de la música en las producciones cinematográficas postmodernas, como adaptación, versión, orquestación, cita o simple alusión, declara su eclecticismo y pone de manifiesto los procesos de hibridación de formas y géneros que en ellas están presentes. La mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, y los procesos de descontextualización y recontextualización de músicas son propios de un mundo donde la innovación estilística no parece posible. En este sentido, en la cultura postmoderna se manifiesta con profusión la reutilización de músicas del pasado de muy diferente signo, prosperando la nostalgia y los estilos retro, que reciclan antiguos géneros y estilos en nuevos contextos (Jameson, 1995 [1991]). Imagen y música articulan toda una serie de significados y resignificaciones que, a su vez, luchan por su posicionamiento en el discurso histórico (López Cano, 2013) a través de los procesos propios de la cultura postmoderna y de la era de la globalización en la que se inscriben (McLuhan y Powers, 1995 [1989]). Además, en lo social y económico, a finales del siglo XX se produce un cambio que conduce a la sociedad de consumo basada en la tecnología y los medios de comunicación; en esta nueva sociedad se plantean nuevas bases referenciales de construcción simbólica de los imaginarios, provocando fusiones entre distintos mecanismos que ahora trabajan juntos desde las nuevas tecnologías en lo que se conoce como procesos globalización (McLuhan y Powers, 1995 [1989]).

Los diálogos intertextuales que la música cinematográfica postmoderna establece con las músicas contemporáneas presentes en otros filmes, en los diferentes medios audiovisuales,

o en cualquier otro formato en el que la música está presente, están fuertemente influenciados por el fenómeno de la globalización. La creación, la difusión y la recepción por el público de las producciones cinematográficas son procesos que se han visto afectados de un modo intenso por este fenómeno, dando como resultado lo que denominamos de un modo metafórico, los pliegues del espacio.

Con esta expresión trataremos de describir los viajes que experimentan las músicas presentes en el cine postmoderno español. Para ello abordaremos la manera en que tiene lugar la negociación de identidades en el seno de la cultura postmoderna, proceso que ha dado como resultado la creación de nuevas identidades transnacionales. Éstas ponen de manifiesto una fuerte tendencia a la hibridación de culturas. Como mostraremos, los procesos transnacionales presentes en la música de cine postmoderno tienden puentes acústicos como indicadores de una «audiotopia» (Kun, 1997, 2005), un territorio sonoro distópico que se construye mediante los escenarios sociales de la nostalgia y la añoranza a base del poder afectivo de ciertas músicas.

Estas músicas, y la imagen social de los músicos que las componen e interpretan, han conformado una nueva cartografía cultural que desdibuja el antiguo mapa geopolítico. Mediante la evocación que facilita la música se han ido forjando nuevos espacios interpretativos para el público, nuevas formulaciones de identidad que van más allá de los límites de la autenticidad y la geopolítica de las naciones en procesos interactivos entre lo local y lo global, tierra franca que podemos designar con el término «glocal» (Fraile, 2008). En definitiva, podemos afirmar que en el cine postmoderno se observa la disolución de las barreras espaciales como consecuencia de la mediación de la tecnología.

Para entender la manera en que tienen lugar la negociación de identidades y los procesos transnacionales en el cine español de la postmodernidad hemos seleccionado una secuencia paradigmática de la película *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) en la que se incluye el bolero «Quizás, quizás, quizás» (Osvaldo Farrés) como relectura de una de las escenas del filme *Noches de Casablanca* (Henri Decoin, 1963). Después analizaremos una secuencia de la película *Los japón* (Álvaro Díaz Lorenzo, 2019) en la que la celebrísima sevillana «El adiós» sirve para mostrar el reflejo de la identidad musical española en la cultura japonesa, desde la mirada del otro, que retorna al público español como si de un espejo se tratara.

III.5.1. *LA MALA EDUCACIÓN* (2004)

El flujo de músicas y músicos entre España y Latinoamérica ha sido constante desde el encuentro entre estos dos ámbitos desde finales del siglo XV. En la cinematografía postmoderna las imágenes y las músicas producidas en cualquier punto del planeta interaccionan entre sí y se reutilizan de un modo permanente. En el caso específico de las producciones cinematográficas españolas se manifiesta una intensa relación entre las canciones y las imágenes producidas en uno y otro lado del Atlántico.

Para entender los procesos transnacionales que tienen lugar entre España e Hispanoamérica hemos seleccionado como objeto de estudio el bolero «Quizás, quizás, quizás» incluido en la película *La mala educación* (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2004). En concreto, realizaremos un análisis comparativo entre la secuencia en que la canción es interpretada en *playback* por el personaje protagonista de Zahara (Gael García Bernal), un homosexual que se traviste, y la secuencia de la película *Noches de Casablanca* (Henri Decoin - Gregorio García Segura, 1963) en la que podemos escuchar la versión que interpretó Sara Montiel (Campo de Criptana, 1928 - Madrid, 2013), grabación que se reutiliza en la película de Almodóvar. Analizaremos los diálogos que se establecen entre las dos secuencias para desvelar los procesos de «transcodificación» que convirtieron a estos filmes y sus protagonistas en iconos para el público gay (D'Lugo, 2009), subrayando la importancia de la estrella de cine Sara Montiel como figura clave en el imaginario musical hispano transnacional que sirvió de puente entre generaciones cuando fue adoptada como icono de los «gays» españoles (D'Lugo, 2016). Como estudio cultural aplicaremos una metodología desde una perspectiva semiótica y un estudio comparativo que se centrará en los diálogos que se establecen entre las dos secuencias.

«Quizás, quizás, quizás» es una de las canciones más populares y reconocibles del cancionero en lengua hispana. Fue compuesta en 1947 por el músico cubano Osvaldo Farrés (Quemado de Güines, Cuba, 1902 – North Bergen, EE. UU., 1985)⁴¹. Desde el momento de su composición hasta nuestros días «Quizás, quizás, quizás» se ha convertido en una de las canciones hispanoamericanas más versionadas y con mayor difusión mundial. A esta difusión contribuyó el impacto mediático de las versiones que de ella realizaron cantantes tan populares como el «crooner» y actor estadounidense Bing Crosby (1951), en la versión en inglés de Joe Davis. La potencia económica estadounidense y, en especial, la expansión del fenómeno latino

⁴¹ «Quizás, quizás, quizás» es un bolero compuesto por Osvaldo Farrés (1902-1985) en 1947 en La Habana. El compositor cubano alcanzó fama escribiendo boleros tan populares como «Toda una vida» o «Madrecita».

en Nueva York desde finales de los años cuarenta y los años cincuenta dieron lugar a la proliferación de versiones del bolero, como la del trio mexicano-puertorriqueño Los panchos, del año 1949, la que una década después, a finales de los cincuenta, realizó Nat «King» Cole en el año 1958, o la que Doris Day grabara para Columbia Records a mediados de los sesenta que se incluiría en el álbum «Latin for Lovers» (1964).

Como no podía ser de otra manera, los cantantes de referencia del contexto cubano Celia Cruz, en el año 1965, y Antonio Machín, en 1988, acudieron a la canción de Farrés realizando sus respectivas versiones del bolero. En el mismo contexto geográfico, en momentos más recientes, destaca la versión de la agrupación cubana Buena Vista Social Club, grabada en directo en el Carnegie Hall de New York, que fue incluida en el álbum «Buena Vista Social Club at Carnegie Hall» publicado el año 2008.

En España destacan las versiones de Xavier Cugat y su orquesta, del año 1950, o la versión instrumental del guitarrista flamenco Paco de Lucía, del año 1969, incluida en el álbum con el sugerente título de «En Hispanoamérica». Además, la versión de la cantante y actriz María Dolores Pradera junto a Los Sabandeños, del año 2006, representa otro de los referentes de los puentes culturales tendidos entre España y Latinoamérica.

Volviendo al contexto estadounidense, la modelo y cantante norteamericana Samantha Fox lanzó una versión bajo el título «Perhaps» como single en 1998 para su álbum *21st Century Fox*. En una línea similar, en 2008 el grupo pop The Pussycat Dolls incluyó una versión del bolero como «bonus track» en la «Deluxe Edition» de su segundo álbum de estudio con el título *Doll Domination*.

Por último, señalaremos la versión ecléctica del dúo Andrea Bocelli y Jennifer López del año 2013 que se incluyó en el álbum *Passione* como intento de conectar el ámbito de la ópera y la música popular. El gran número de versiones de la canción pone de manifiesto la relevancia que el bolero ha adquirido globalmente desde el momento de su composición.

Desde los años noventa el cine de Pedro Almodóvar y las coproducciones latinoamericanas patrocinadas por su productora, El Deseo S.A., se pueden enmarcar en el panorama de producciones cinematográficas transnacionales que manifiestan con un creciente énfasis estético los aspectos audiovisuales de la cultura panhispana (D'Lugo, 2016: 53-71). Almodóvar y los directores que participan en estas coproducciones, como el director de origen puertorriqueño Benicio del Toro o el argentino Damián Szifron, entre otros, se sirvieron de diversas estrategias textuales con el objetivo de transformar sus producciones filmicas de tal manera que los diversos públicos latinos pudieran identificarse con ellas. Sus películas reflejan la intención de crear para el público espacios de acción cinematográfica local en escenarios

transnacionales ayudando a construir una comunidad latina sin fronteras que comparte una herencia cultural común. Estos espacios transnacionales pueden ser interpretados desde el concepto «glocal» utilizado por Teresa Fraile (2008).

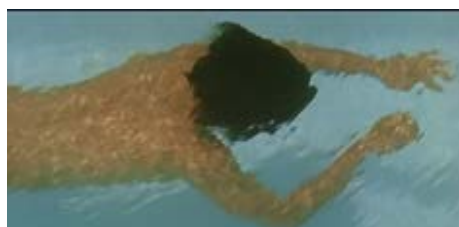
A nivel intertextual el cine de Almodóvar manifiesta un número relevante de citas literarias, teatrales, pictóricas, escultóricas, coreográficas, televisivas, cinematográficas y musicales con toda su carga simbólica, que son una constante en su filmografía. Son explícitas las citas a obras de pintores como Tiziano, Warhol, Diego Velázquez, Salvador Dalí, Edward Hopper, David Hockney o Alfred Kubin, entre otros. En *La mala educación* aparecen varias. La primera se trata de una fotografía en blanco y negro *Seminaristas jugando al fútbol* (Ramón Masats, 1959), que conecta con los discursos de la nostalgia y la evocación del pasado, en concreto del periodo franquista en el que se sitúa parte de la narración [F.1-2]. La segunda, la pintura *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)* (David Hockney, 1972) conecta al espectador con los discursos del canon de la «obra de arte» asociados a los conceptos de intelectualidad y sofisticación [F.3-4].



[F.1] *La mala educación*
(Pedro Almodóvar, 2004)



[F.2] *Seminaristas jugando al fútbol*
(Ramón Masats, 1959)



[F.3] *La mala educación*
(Pedro Almodóvar, 2004)



[F.4] *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*
(David Hockney, 1972)

En la obra cinematográfica de Almodóvar son numerosos los ejemplos de representación de la transnacionalización. Señalaremos dos: el mapa simbólico sobre la cama del matrimonio Macías en *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 1995) [F.5] y la piel como eje narrativo en *La piel que habito* (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2011) [F.6]. En una de las secuencias del filme *La flor de mi secreto*, se muestra la representación de un mapa. Se trata de un mapa geopolítico de España que cuelga sobre el cabecero de la habitación de Leo Macías (Marisa Paredes), una escritora de novela rosa que se oculta tras el seudónimo de Amanda Gris, y su marido, Paco Macías (Imanol Arias), un militar que está participando en una misión de paz en Bosnia. La pantalla muestra la imagen en picado en que la protagonista ha ingerido una sobredosis de somníferos con el propósito de suicidarse. Las fronteras impuestas por la antigua ideología nacional se desmoronan a través de identificaciones culturales y sentimentales de la pareja: ella se identifica con la música latinoamericana de Ignacio Jacinto Villa Fernández, «Bola de Nieve», («Ay amor»), Caetano Veloso («Tonada de luna llena») y Chavela Vargas («En el último trago»), y él con su participación en la guerra de Bosnia (D'Lugo, 2016: 54-55).

El segundo ejemplo tiene lugar en el filme *La piel que habito* (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2011). Almodóvar vuelve al ambivalente pensamiento fronterizo señalando su inspiración en la metáfora de la piel humana: «[l]a piel es la frontera que nos separa de los demás, determina la raza a la que pertenecemos, refleja nuestras raíces, ya sean biológicas o geográficas» (Almodóvar 2012: 154). En una manera aún más enfática el protagonista del filme, Robert Ledgard (Antonio Banderas) rompe las barreras de su propia creatividad en el esfuerzo por recobrar el amor perdido a través de la creación de una piel artificial. Esta frontera transparente y apenas perceptible es omnipresente en la obra de Almodóvar. En este sentido, los argumentos, las puestas en escena y los personajes de las películas de Almodóvar representan la lucha contra el confinamiento emocional, cultural y político que imponen las fronteras.



[F.5] *La flor de mi secreto*
(Pedro Almodóvar, 1995)



[F.6] *La piel que habito*
(Pedro Almodóvar, 2011)

A continuación, realizaremos un análisis comparativo con la secuencia de la película *Noches de Casablanca* (Henri Decoin - Gregorio García Segura, 1963) en la que podemos escuchar la versión que cantó e interpretó Sara Montiel (Campo de Criptana, Ciudad Real, 1928 - Madrid, 2013) para este filme, versión posteriormente reutilizada en la película de Almodóvar. Concretamente nos detendremos en los diálogos que se establecen entre las dos secuencias y en los procesos de transcodificación que las convirtieron en iconos para el público gay (D'Lugo, 2009), subrayando la importancia de la estrella de cine Sara Montiel como figura clave en el imaginario musical hispano transnacional que sirvió de puente entre generaciones cuando fue adoptada como icono de los *gays* españoles (Robin Lefere y Nadia Lie, 2016).

Las secuencias de las películas *Noches de Casablanca* (Henri Decoin - Gregorio García Segura, 1963) y *La mala educación* (Pedro Almodóvar - Alberto Iglesias, 2004) en las que se incluyó el popular bolero «Quizás, quizás, quizás» se rodaron como números musicales.

La primera, *Noches de Casablanca*, es una película que está ambientada en la II Guerra Mundial, donde un pequeño grupo de la resistencia francesa combate a los alemanes en Casablanca. Sara Montiel interpreta a Teresa Villar, una bella cantante que actúa en la sala de fiestas El Dorado que se verá envuelta en una trama de espías. Es evidente la relación dialógica con la película canónica *Casablanca* (Michael Curtiz - Max Steiner, 1942). En el filme de Decoin las canciones se incorporan de un modo diegético en los números musicales para lucimiento de la cantante. El arreglo de las canciones corrió a cargo de Gregorio García Segura (Lluís i Falcó y Luengo Sojo, 1994: 165)⁴².

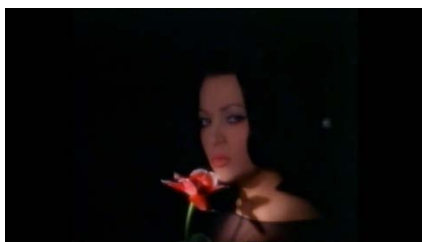
La segunda película, *La mala educación*, comienza en un contexto que nos sitúa a principios de los años 60, años en los que se desarrolla la infancia de sus protagonistas, Ignacio y Enrique, momento en que conocen el amor, el cine y el miedo en un colegio religioso. El Padre Manolo (Giménez Cacho), director del centro y profesor de literatura, es testigo y parte de esos descubrimientos. Los tres vuelven a verse a principios de los ochenta, y ese reencuentro marcará sus vidas. Ignacio, que ahora se llama Ángel (García Bernal), es un travesti que aspira

⁴² Las canciones incluidas en el filme son: «María Dolores» (J. Morcillo y F. García); «Quizás, quizás, quizás» (Osvaldo Farrés); «Contigo» y «Delirio» y «¡Chiss... chiss!» (Hnos. García Segura); «Bésame mucho» (C. Velázquez); «Tatuaje» (Rafael de León, Valerio, Manuel López Quiroga); «Acércate más» (Farrés). «Pequeña flor» (Bechet-Valdés); «Solamente una vez» (Agustín Lara); «Vereda tropical» (Curiel); «Hasta luego corazón» (Gallarzo) y «La vida en rosa» (Edith Piaff, Louiguy. Kaps). Editadas por Hispavox para Diana LPD-129 (edición mexicana bajo el título de «Bésame») e Hispavox 1-111-11-71. Observaciones: El título en Francia fue *Casablanca, nid d'espions* y en Italia *Spionaggio a Casablanca* aunque algunas fuentes la citan como *Operazione Casablanca*.

a ser actor. Por su parte, Enrique (Fele Martínez) se ha convertido en un reputado director de cine. Juntos recordarán los oscuros años vividos en la escuela.

En la secuencia de *Noches de Casablanca*, Teresa Villar coquetea con el público con miradas sugerentes; sentado junto a sus compañeros se encuentra Lucien (Leo Anchóriz), líder de la resistencia y el oficial de la policía francesa, Maurice Desjardins (Maurice Ronet) situado de pie junto a la barra. En la secuencia análoga de *La Mala Educación*, el travestí Zahara (Ángel transformista), actúa junto a su amigo y compañero Paquito (Javier Cámara) en una sala de fiestas en la que, casualmente, se encuentra un antiguo compañero de la infancia compartida en una institución religiosa en la que recibieron las primeras enseñanzas. En el filme de Almodóvar Zahara canta el bolero haciendo un *playback* como guiño explícito a la secuencia protagonizada por Sara Montiel.

La sensualidad es explícita en las dos secuencias. En el caso de *Noches de Casablanca* se resaltan dos de los elementos más significativos, la flor que se acerca a los labios y las miradas que refuerzan el estribillo de la canción («Quizás, quizás, quizás») [F.1-2].



[F.1]

Noches de Casablanca

(Henri Decoin, 1963)



[F.2]

La mala educación

(Pedro Almodóvar, 2004)

En *La mala educación*, además de volver a subrayar estos dos elementos, se hace hincapié en el visionado del vestido que luce Zahara. Se trata de un vestido del modista Jean Paul Gaultier⁴³ que se presenta en el inicio de la secuencia mediante un trélin que recorre el cuerpo del transformista de los pies a la cabeza. Es un vestido color carne, ceñido hasta el cuello

⁴³ Jean Paul Gaultier ha colaborado con el director manchego en tres ocasiones diseñando parte del vestuario de las películas *Kika* (1993), *La mala educación* (2004) y *La piel que habito* (2010). El diseñador de moda francés es una referencia en la cultura popular. Sus diseños han sido utilizados por estrellas de la canción como Madonna.

como una segunda piel que da la impresión de desnudez total, acentuando los atributos sexuales femeninos [F.3-5].



[F.3]



[F.4]



[F.5]

Las citas continúan estableciendo una explícita analogía entre las dos secuencias. Este es el caso del lanzamiento de la flor al amado que se encuentra entre el público, que es prácticamente literal. La gestualidad de los labios y, en el caso de Zahara el pestañeo de los ojos, se exagera en *La mala educación* como parodia de la femineidad con la finalidad de reconstruir su significado [F.6-11].



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]

La mala educación presenta muchas de las características de los filmes postmodernos en los que varias historias se cuentan simultáneamente, o una dentro de otra, aportando cada narración su propia perspectiva sobre lo que se quiere contar o evocar. En este sentido, está contada como «mise en abyme»⁴⁴ desde unos personajes interpretados por varios actores, en función de su edad. Este principio preside las fragmentadas narraciones de la cinematografía almodovariana. Las historias dentro de las historias y los personajes dentro de los personajes tienen presencia en la secuencia en que Ángel visita a un doble real de Sara Montiel, Sandra, para poder dar vida a su transformación en Zahara [F.12]. La participación de Sandra en el filme puede considerarse un cameo, pues la verdadera Sandra se dedica a imitar a una gran variedad de artistas, entre ellas Sara Montiel, en espectáculos nocturnos⁴⁵.



[F.12]

Las relaciones intertextuales son parte esencial en la construcción de la película. El juego de continuas referencias a otras películas es una constante, creando un doble o triple sentido de la representación. Además, el filme trata de mostrar que las cosas no son como fueron sino como son recordadas. Así, en una de las secuencias de la película, los niños protagonistas acuden a ver una película protagonizada por Sara Montiel: *Esa mujer* (Mario Camus - Gregorio García Segura, 1969). Tal como está rodada y montada la secuencia, queda claro que a Almodóvar no le basta con reflejar la realidad representada, por el contrario, el director trata de mostrarnos a través de esta cita toda una serie de cuestiones connotativas relacionadas con su argumento. La «pecaminosa» Sara Montiel, que interpreta a la madre Soledad de Jesús, es una monja misionera que fue violada por unos nativos. De aquel ultraje nació una niña a la que se dio por muerta. Fuera ya de la Orden, Soledad terminó por convertirse en una afamada tonadillera codiciada por todos que será engañada por sus sucesivos amantes.

⁴⁴ En literatura, la expresión francesa «mise en abyme», cuya traducción literal es «puesta en abismo», se refiere al procedimiento narrativo que consiste en imbricar dentro de una narración otra similar o de la misma temática, de manera análoga a las «matrioskas» o muñecas rusas.

⁴⁵ La experiencia de Sandra como transformista durante varias décadas fue recogida en el documental *Sandra o Luis* (Janis Ozolins-Ozols – Arnau Bataller, 2005).

En la secuencia los dos niños entran a un cine a ver la película [F.13]. En la gran pantalla, Sara, vestida de malva, llama a la puerta de un apartado convento y en ese precioso momento sale a abrirle la madre superiora [F.15-16]. La monja no reconoce a aquella mujer tan maquillada y vestida con transparencias color malva. Los dos niños se masturban mutuamente, experiencia que les convertirá en amantes [F.17-18]. La cita a la película de Camus es esclarecedora permitiendo construir el mensaje que Almodóvar trata de hacernos llegar: la imagen de una mujer a la que ha maltratado la vida, pero, sin rendirse, ha sabido mantener su fortaleza, claro paralelismo de lo que acontecerá a los dos jóvenes a lo largo de su vida por su orientación sexual.



[F.13]



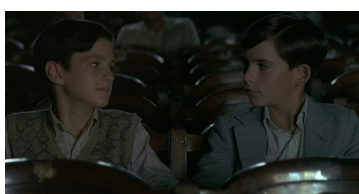
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

Otro elemento frecuentado en *La mala educación* es la anagnórisis, es decir, la revelación de la identidad de un personaje en función de los hechos que se van contando. Este es el caso del padre Manolo (Manuel Berenguer) y de Ignacio, que se revela como el hermano pequeño de Juan a quien usurpa la identidad tras su fallecimiento. Como metaficción, Enrique decide hacer una película con Juan en el papel de Zahara, Ignacio en su madurez, para descubrir qué esconde. Enrique e Ignacio comienzan una relación y terminan el guion de la película. Zahara (interpretada por Ignacio) intenta chantajear a cambio de dinero al padre Manolo por el abuso sexual sufrido en la infancia, y el padre Manolo acaba asesinando a Zahara. Ignacio rompe inesperadamente a llorar cuando ruedan la escena. Todos los sucesos de la vida de los personajes harán que, tras su último encuentro al finalizar *La visita*, encaucen su vida con un rumbo nuevo.

Las relaciones intertextuales en el mundo globalizado postmoderno se manifiestan de diferentes maneras. Una de ellas es la reutilización de canciones populares en el contexto de diferentes películas producidas en diversos contextos culturales y geográficos. En el caso

particular que aquí nos ocupa, el popular bolero «Quizás, quizás, quizás», en diferentes versiones, se ha reutilizado como parte de la banda sonora de varios filmes producidos en distintos países y en diferentes momentos. Señalaremos dos de estas películas: la estadounidense *Brokeback Mountain* (Ang Lee - Gustavo Santaolalla, 2005) y la hongkonesa *Deseando amar* (*In the Mood for Love*, Wong Kar Wai - Michael Galasso, 2000).

En estos dos filmes podemos escuchar la versión del cantante estadounidense Nat «King» Cole grabada en 1958. En *Brokeback Mountain* escuchamos la canción como parte del discurso del amor homosexual, al asociarse a un ambiente de prostitución homosexual masculina en el contexto de un filme que trata de realizar la crítica de una sociedad, la rural estadounidense de los años sesenta, marcadamente homófoba. En el segundo filme, *Deseando amar*, la canción «Quizás, quizás, quizás» se utiliza en varias de sus secuencias para evocar los momentos vividos por la pareja heterosexual de los protagonistas, el Sr. Chou y la Sra. Chan, en la habitación de apartamentos de alquiler en que disfrutaban de su intimidad a espaldas de sus respectivas parejas; la escena repite su estructura en varias secuencias del filme con sutiles diferencias. Aquí el bolero se asocia con el amor heterosexual, pero simbolizando un afecto muy sutil y nada convencional. En *Deseando amar*, el bolero en la voz de Nat «King» Cole junto con otros elementos (las llamadas sin respuesta del teléfono de las oficinas del periódico a través del que los enamorados llevaban a cabo sus confidencias o el reloj en la pared) permiten evocar el pasado.

Como conclusión, podemos afirmar que el bolero «Quizás, quizás, quizás», cargado de significado por su letra y bagaje cultural, se había asociado en *Noches de Casablanca* a una visión de la sensualidad de una mujer fuerte, que es encarnada por Sara Montiel, representando los intentos de liberación sexual en el contexto de la España del régimen franquista de los años sesenta. Este discurso en torno a lo femenino pasará a parodiarse en forma de cita audiovisual en la visión almodovariana que ofrece la secuencia analizada de *La mala educación* como representación de la femineidad falsa y desnuda (como expresión social contradictoria de lo que se entiende por el travestismo y la homosexualidad), lectura que se consolida en su utilización en *Brokeback Mountain* al asociarse a un ambiente de prostitución homosexual masculina en el contexto de un filme que trata de realizar una crítica de una sociedad, la rural estadounidense de los años sesenta, marcadamente homófoba. Por último, la cinta hongkonesa retoma la asociación del bolero con la femineidad heterosexual, cargándola de sutileza.

En definitiva, la canción «Quizás, quizás, quizás» y su recontextualización en los diferentes contextos filmicos analizados pone de manifiesto la negociación de identidades que tiene lugar a través de los procesos transnacionales presentes en gran parte de la filmografía postmoderna.

III.5.2. *LOS JAPÓN* (2019)

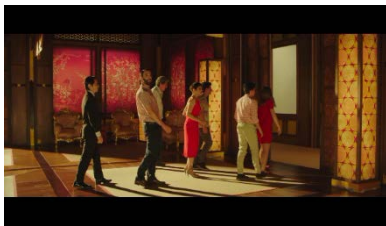
La película *Los japón* (Álvaro Díaz Lorenzo - Julio de la Rosa, 2019) es una comedia cuyo sencillo argumento se basa en los hechos acontecidos en 1614, año en el que una expedición japonesa encabezada por el nieto del emperador desembarcó en el pueblo sevillano de Coria del Río. El heredero al trono se enamoró de una bella sevillana, formó una familia y nunca regresó a Japón. Un argumento similar ya fue llevado a la pantalla en *Rafi, un rey de peso* (David S. Ward - James Newton Howard, 1991) planteando en clave humorística lo que ocurriría si una dinastía real se quedase sin heredero y hubiera que buscar uno en otro contexto. En este sentido, la cinta conecta también con el filme *El príncipe de Zamunda* (*Coming to America*, John Landis - Nile Rodger, 1988).

La escena que hemos seleccionado para su análisis es una de las secuencias finales del filme en la que se incluyó la celebrísima sevillana «El adiós», de los autores Manuel Garrido López y Manuel García Gutiérrez, cuya letra alude al retorno a España de una familia sevillana abandonado el reino del sol naciente que les había adoptado como legítimos herederos. Después de renunciar al trono, Rafi (Dani Rovira) y su familia están a punto de perder el vuelo de regreso a España. En el interior de las dependencias del palacio real japonés, Encarni (María León), la madre de familia, escucha el sonido de una guitarra flamenca que proviene del gran salón contiguo. La familia se apresura atraída por el sonido de una suerte de improvisación guitarrística [F.1]. Un corte en el montaje pasa a mostrar un plano detalle de las cuerdas de la guitarra [F.2.]. A continuación, la cámara se desplaza con un trávelin hacia el rostro del guitarrista, revelando de manera sorpresiva que es de origen japonés: en su cabeza se ciñe un típico sombrero cordobés [F.3]. Otro corte en el metraje muestra la cara de la cantante, también japonesa, que comienza a cantar la famosa sevillana [F.4]. Después, la pantalla enfoca a una bailarina ataviada con el traje típico flamenco y las manos en una gestualidad propia del citado baile [F.5]. Danza frente a otra bailarina con el acompañamiento de cuatro palmeras y dos guitarristas al fondo del escenario, todos ellos japoneses, en una representación del espacio «performativo» del «tablao» flamenco [F.6]. La familia española reacciona con sorpresa. Sus

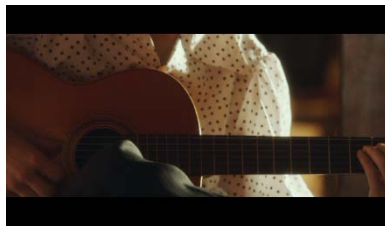
rostros delatan que se sienten identificados con la música y desencadenan una respuesta emocional análoga en el público [F.7-8]. Por último, un bailarín comienza a realizar un zapateado característico del baile flamenco que la familia acompaña con palmas [F.9-12].

En esta escena tiene lugar una negociación de identidades derivada de los procesos transnacionales que tienen lugar en el discurso audiovisual. La sevillana se revela como una eficaz herramienta que permite mostrar el reflejo de la identidad musical española en otra cultura, desde la mirada del otro, para retornar al público español como si de un espejo se tratara.

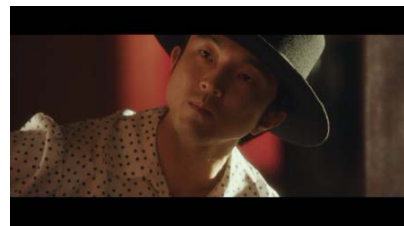
En los últimos años el flamenco ha experimentado una importante expansión en el extranjero y, de manera si cabe más intensa, en Japón. La escena de este país ha ido poco a poco adquiriendo notoriedad dentro del mundo flamenco internacional, convirtiéndose hoy en día en una de las más potentes, con artistas de la talla de Shoji Kojima, Ami, Tomoko Ishii, Jin Oki o Kentaro Tokunaga, entre otros, que demuestran que el flamenco ya no tiene fronteras.



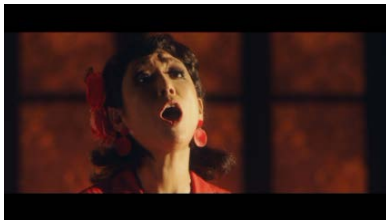
[F.1]



[F.2]



[F.3]



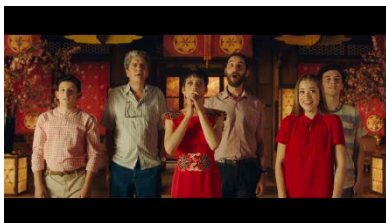
[F.4]



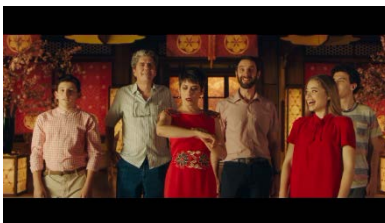
[F.5]



[F.6]



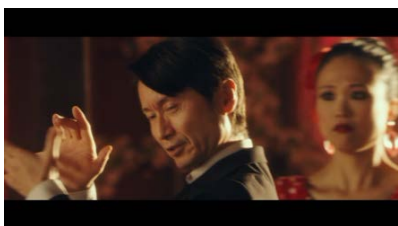
[F.7]



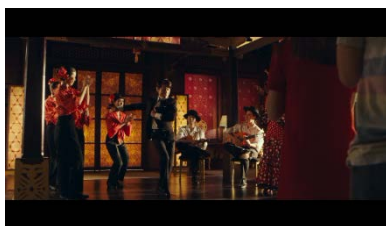
[F.8]



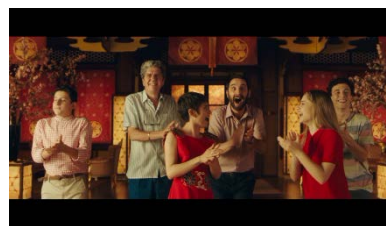
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

El flamenco, como texto, práctica y discurso musical, es expresión de las necesidades identitarias de la sociedad global postmoderna. En este sentido, el debate entre la tradición y la innovación, entre la pureza y la fusión, caracteriza las condiciones socioculturales de creación, difusión y recepción de la música flamenca, y evidencia la ambigüedad de una forma de expresión musical enraizada en la tradición, como seña inconfundible de una identidad «jonda» andaluza, y las dinámicas de mestizaje y diversidad que viene experimentando⁴⁶.

Como afirma el sociólogo y flamencólogo Gerhard Steingress, las diversificaciones musicales del flamenco responden al concepto de hibridación musical a partir de los cambios socioculturales en el seno de la sociedad postmoderna con sus peculiares tendencias económicas, tecnológicas y de comunicación. «El ejemplo del flamenco es representativo del papel de las músicas de corte étnico en el proceso de la globalización» (Steingress, 2004). En la cultura postmoderna se manifiesta con profusión la reutilización de músicas en nuevos contextos. En el caso que nos ocupa, la práctica flamenca se inscribe en el contexto exótico de la cultura japonesa que es representada en el filme de un modo convencional desde la mirada de occidente. En la secuencia analizada, la sevillana «El adiós» articula procesos transnacionales que tienden puentes acústicos como indicios de una «audiotopia» (Kun, 1997, 2005); es decir, construye un escenario social de nostalgia y añoranza a base de su poder afectivo creando una nueva cartografía cultural que se desprende del antiguo mapa geopolítico. Mediante la evocación de la música popular este proceso va forjando nuevos espacios interpretativos para el público, nuevas formulaciones de identidad.

⁴⁶ Esta tensión entre tradición e innovación ha dado lugar a una intensa polémica entre los aficionados y músicos del mundo del flamenco.

III.6. LOS VIAJES TRANSMEDIÁTICOS

La cultura postmoderna se puede entender en términos de procesos de comunicación. Las redes mundiales de comunicación participan de manera importante en el consumo y generación de una cultura que, como la postmoderna, está configurada fundamentalmente a base de imágenes y sonidos, a partir de los que el espectador conforma algunos de sus referentes más significativos en el marco de un imaginario audiovisual colectivo.

Esta cultura de lo audiovisual, propia la sociedad mediatizada y de consumo en la que vivimos, «es el marco cultural del que son parte los sujetos que se colocan como audiencias empoderadas (al menos como posibilidad), alentando una cultura de la participación que exige repensar las formas tradicionales en que han operado los medios de comunicación de masas» (Corona Rodríguez, 2016: 32).

En los últimos años se han utilizado diferentes conceptos que intentan definir el fenómeno transmediático, dando lugar a un universo terminológico que dificulta la orientación de los estudios en este campo (Ibrus y Ojamaa, 2014)⁴⁷. Por este motivo, cuando utilizamos el término «transmedia» nos arriesgamos a estar aplicando diferentes significados según la disciplina, el enfoque, el momento histórico estudiado o la metodología desde la que se orienta la investigación (Mora, 2014).

En este sentido, Christy Dena (2009), en su tesis doctoral, realizó un análisis del campo semántico diferenciando los términos «transmedia», «transmedial» y «transmediación». Esta autora señala que, si bien es cierto que estos conceptos guardan una estrecha relación entre sí, es conveniente distinguirlos a partir de las funciones que desempeñan. Dena propone que el término «transmedia» se debe aplicar exclusivamente al estudio de los procesos que tienen lugar en las narrativas ficcionales. Por otro lado, el término «transmedial» se refiere a las posibilidades que tiene una misma narración de manifestarse en más de un medio. Por último, la «transmediación» se entiende como la acción o fase que realizan los productores y usuarios (Dena, 2009). En nuestra investigación hemos optado por aplicar el término «viaje transmediático» por lo gráfico de la expresión.

A comienzos del nuevo milenio Henry Jenkins (2003) utilizó por primera vez el concepto narrativas transmedia en «Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games can make them Stronger and more Compelling», aunque ya con

⁴⁷ En esta obra se señala una gran variedad de términos que describen los procesos transmediáticos: «crossmedia», «multiplataformas», «medios híbridos», «bienes intertextuales», «mundos transmediales», «interacciones transmediales», «multimodalidad» y «transficcionalidad», entre otros.

anterioridad otros autores habían reflexionado sobre la transmedialidad⁴⁸. Al margen de la problemática terminológica, las narrativas transmediáticas emergen como uno de los temas de investigación más interesantes de la actual ecología de los medios. En la sociedad postmoderna, los procesos de «transmedialidad» propuestos por Henry Jenkins (2006) son una constante en cualquier medio narrativo, creando una comunicación persistente entre los diferentes soportes y ampliando la inmersión del espectador en los mundos de ficción que proponen.

Jenkins determinó los elementos que definen a un relato como transmedial a partir de la descripción de algunos procesos opuestos que tienen lugar entre los productores y los receptores. En primer lugar, este autor señala la oposición entre la «expansión» («Spreadability») y la «profundidad» («Drillability») como procesos que se relacionan con la perpetuación y propagación del canon. Además, las narrativas transmediática deben manifestar una «continuidad» («Continuity»), que garantice que todos los relatos mantengan cierta coherencia con la narración original, en oposición de la «multiplicidad» («Multiplicity») que, por el contrario, posibilita la producción e interpretación de nuevos significados por parte de los diferentes tipos de receptores. Por último, la «inmersión» («Immersion») se relaciona con el grado de penetración del receptor en el contenido, un proceso que se produce en oposición a la «extractabilidad» («Extractability»), consistente en tomar elementos de una narración ficticia para emplearlos en la vida real (Jenkins, 2006). Estos procesos dialécticos evidencian la «tensión constante entre los contenidos que se proponen desde los productores y las formas de recepción y la posterior intervención por parte de los prosumidores que muchas veces se alejan de las características del relato canónico» (Corona Rodríguez, 2016: 42).

A lo largo de los años, las aportaciones de Jenkins cobraron gran popularidad y aceptación como consecuencia de focalizar su investigación en la interpretación de los contenidos generados por los usuarios y en la dimensión participativa de las narrativas, ofreciendo así un análisis acertado a la hora de describir los fenómenos comunicativos que han surgido en los últimos años como la Convergencia Cultural (Jenkins, 2006) y la Cultura de la Participación (Jenkins, 2009). La amplia difusión de las teorías de Jenkins posibilitó que sus conceptos lograran trascender los círculos académicos, alcanzando así relevancia en contextos alejados de este ámbito.

Según Renó y Flores (2012) lo transmedia conforma un nuevo concepto de lenguaje o, si se prefiere, un nuevo lenguaje propiamente dicho. Se trata de un lenguaje contemporáneo para la sociedad contemporánea, producido no solo para la sociedad, sino también por ella, que

⁴⁸ En 2009, en una entrada de su blog personal, Henry Jenkins señaló que no había sido el primero en acuñar el término. <http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html>. [Consulta: mayo de 2019].

implica multiplicidad de discursos y plataformas. Denis Renó (2013) señaló que el término «narrativas transmedia» se inspira en los conceptos de «dialogismo» y «polifonía» acuñados por Mijail Bajtín.

La primera aplicación del concepto al ámbito específicamente musical se le atribuye a Stuart Sanders Smith (1975), quien afirmó que al juntar distintos fragmentos musicales de ritmos diversos e instrumentos diferentes resulta un tipo de transmedia musical («Trans-media Music»), una nueva música capaz de conseguir mejor la aceptación de las audiencias.

Una acepción más cercana a la actual fue aplicada por Marsha Kinder (1991) quien acuñó el término «intertextualidad transmedia» para designar el tipo de relación intensa que se establece entre textos que aparentemente se encontraban muy alejados y desconectados.

Kinder propone un concepto sobre transmedia que se basa en la posibilidad de que una narración transite por diferentes medios, como videojuegos, películas o televisión, entre otros. Una de las conclusiones más relevantes de su trabajo viene a afirmar que la creación de sistemas de intertextualidad transmedia no solo facilitan la comprensión y el recuerdo de las historias, sino también el desarrollo de esquemas complejos de historias que se diferencian en los conflictos, personajes y modos de producción de la imagen. Esta autora afirma al respecto:

I would argue, helps to facilitate not only the comprehension and recall of stories, but also the development of more complex schemata of what stories are like, with their highly complex patchwork of similarities and differences in plots, characters, iconography, mise-en-scène, and modes of image production (Kinder, 1991:59).

En este sentido, nos alineamos con la línea de pensamiento del profesor en el campo de las Ciencias de la Comunicación José Manuel Corona Rodríguez (2016: 44-45) cuando afirma:

Si bien el escenario de los últimos años ha permitido que las narrativas transmedia puedan florecer, este fenómeno no es exclusivo de la etapa interactiva y digital de la comunicación, ni siquiera de la época de la aparición de los medios de masas. [...] Preguntarse *cuándo* es transmedia y no *qué*, implica que el análisis asuma una dimensión histórico-evolutiva de los relatos y observe las maneras en que se incorporan en los procesos de significación por parte de las audiencias. Creemos que poner la mirada en el *cuándo*, supone un esfuerzo que asuma cabalmente lo que investigadores como Jenkins (2006) y Scolari (2010) han sugerido: de las narrativas se puede saber dónde comienzan pero nunca en dónde terminan.

Para acercarnos al fenómeno de la «transmedialidad» en el cine y, más concretamente, al papel que la música desempeña en esos procesos, se hace preciso el análisis de las prácticas intermediales que tienen lugar entre los distintos medios (literatura, arte dramático, artes plásticas, cine, radio, televisión, videojuegos, internet, diferentes formatos de pantalla, nuevas formas de interacción audiovisual a través de aplicaciones para distintos dispositivos móviles, etc.). Solo así conseguiremos realizar una reflexión profunda sobre la especificidad de cada medio a propósito de la movilidad intermediática que la música experimenta y llegar a un conocimiento de los procesos dialógicos y de convergencia en la producción de las industrias audiovisuales y del entretenimiento en la era postmoderna.

En este apartado nos centraremos en el análisis particular de los viajes transmediáticos, que con frecuencia, experimenta la música desde diferentes medios audiovisuales y espacios «performativos» (auditorio, teatro, radio, televisión, videojuegos, internet, etc.) hacia el medio cinematográfico y, en sentido contrario, desde el cine hacia otros medios y espacios, que dan como resultado la «resignificación» de esos textos audiovisuales y sus músicas, y que posibilitan la creación de alguno de los referentes más significativos del imaginario audiovisual de la era postmoderna.

III.6.1 *HABLE CON ELLA* (2002)

Para ejemplificar los viajes transmediáticos que las músicas experimentan entre los diferentes medios audiovisuales y espacios «performativos» en la postmodernidad hemos seleccionado, para su análisis, la música compuesta exprofeso por el compositor vasco Alberto Iglesias para el filme del realizador manchego Pedro Almodóvar: *Hable con ella* (2002).

En concreto, analizaremos la secuencia en la que escuchamos el bloque musical conocido como «La sábana santa», en el que, como veremos, se alude a una obra musical que se ha convertido en una de las piezas canónicas de la postmodernidad: el *Adagio for Strings*, Op. 11, de Samuel O. Barber⁴⁹.

El objetivo principal de este apartado es tratar de desvelar los procesos intertextuales (Kristeva, 1978 [1969]) y transtextuales (Genette, 1989 [1962]) que en el marco de la postmodernidad (Lyotard, 1984 [1979]) han facilitado el posicionado de la pieza del

⁴⁹ No nos detendremos a reflexionar sobre el hecho de que la alusión a la música de *Adagio for Strings*, Op. 11, en estos filmes tuviera lugar de una manera consciente o inconsciente por parte del compositor y/o el director, puesto que, en un estudio focalizado en la recepción como el nuestro, no sería un debate relevante a la hora de analizar las escenas de las películas seleccionadas.

compositor estadounidense como una de las obras de referencia en la representación de los estados psicológicos del lamento y el duelo.

Para el análisis de esta obra en el contexto del filme de Almodóvar y en los viajes transmediáticos que experimenta, hemos seleccionado un enfoque analítico centrado en la recepción y una metodología próxima a la semiótica (Tagg, 2004), en la perspectiva de los estudios culturales (Kassabian, 2001), apoyándonos como herramienta en la teoría de los tópicos musicales (Agawu, 2009) lo que nos permitirá poner de manifiesto las relaciones dialógicas existentes entre diferentes medios audiovisuales y los significados que en esta pieza se articulan.

Nuestra propuesta seguirá las diferentes formas de reutilización del adagio en su viaje transmediático por diferentes medios audiovisuales centrándonos en su empleo como alusión en la banda sonora de Alberto Iglesias para la película *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar. El adagio ya había sido utilizado en la década de los ochenta como música preexistente, entre otras, en las películas *The Elephant Man* (David Lynch, 1980) y *Platoon* (Oliver Stone, 1986). En la siguiente década esta pieza musical fue reutilizada en un anuncio institucional de prevención de accidentes de tráfico (DGT, 1993). Para finalizar, analizaremos un *spot* publicitario publicado en la web en el que la versión electrónica del adagio de dj Tiësto (2004) se emplea para promocionar un concierto en el marco del festival belga de música electrónica Tomorrowland. Este concierto está promovido por la radio belga de música «clásica» Klara, emisora que ha desarrollado una aplicación en la web que, según declara, «clasicaliza» los gustos musicales de sus oyentes en un intento de conectar con un público joven alejado, a priori, del repertorio «clásico».

En la película *Hable con ella* son varias las secuencias en las que se incluye el bloque musical «La sábana santa». La música de la «La sábana santa», como «leitmotiv», se pone en relación con su protagonista femenina, Alicia (Leonor Watling), una paciente en coma que se encuentra ingresada en el hospital en el que trabaja Benigno (Javier Cámara), un enfermero cuya orientación sexual se define en el acto de violación que metafóricamente tiene lugar en la secuencia. La imagen postrada en la cama de Alicia alude a la iconografía religiosa de la Virgen [F.1].

Este bloque se utiliza además en una de las secuencias más analizadas del filme, *Amante menguante*, cortometraje incluido en el filme que alude la estética del cine «mudo», en el que la obra de Barber se emplea como referencia al discurso de la muerte, como retorno al eterno femenino y como trasgresión de lo sagrado a través del sexo (Jiménez Arévalo, 2016) [F.2].

El gesto musical de este bloque musical se caracteriza por ser muy breve y, sin embargo, estar cargado de significación. El carácter dramático y doliente que presenta la nota inicial en el violín, y su comienzo desde la nada, desde el silencio, se intensifica dos pulsos después con la entrada del resto de las cuerdas con un acompañamiento homofónico, que crea un inquieto y cambiante lienzo sobre el que destaca la melodía, sencilla y estrecha interválicamente, que duda en su discurso de intervalos ascendentes y descendentes en grados conjuntos hacia su punto climático [EJEMPLO 8].

EJEMPLO 8. Alberto Iglesias: *Hable con ella*, *Amante menguante*, cc. 163-166

En la película *Julieta* (2016), catorce años después del estreno de *Hable con ella*, Iglesias y Almodóvar emplearán de nuevo el gesto musical de «La sábana santa» en el bloque musical conocido como «El cadáver incompleto», en una secuencia en que un juez retira la sábana que cubre el cadáver del marido de la protagonista, Xoan (Daniel Grao), que había fallecido en el mar, para que su mujer, Julieta (Adriana Ugarte), lo reconozca [F.3]. Imagen y música volverán a conectar el dolor, la imagen de una sábana que cubre un cadáver y la alusión al adagio de Barber.



[F.1] *Hable con ella*
(Pedro Almodóvar, 2002)



[F.2.] *Amante menguante* de *Hable con ella*
(Pedro Almodóvar, 2002)



[F.3] *Julieta*
(Pedro Almodóvar, 2016)

El lenguaje plenamente romántico, lírico y decididamente tonal del *Adagio for Strings*, de Samuel Barber, es un referente para la nueva lectura que Iglesias y Almodóvar ofrecen en estos dos filmes, con todo el bagaje de intertextualidad que encierra, en la nueva relectura que Iglesias y Almodóvar llevan a cabo, conectando el carácter doliente de la melodía con el mundo religioso de lo místico, del sufrimiento y de la muerte. Alberto Iglesias reinterpretará este estilo, que perduró en Barber como lenguaje postromántico más que tardío, y toda su carga semántica de dolor y naturalidad, asociándolo con la representación convencional de la muerte en *Julieta* y con la idea de la virginidad y la pureza de la sábana limpia susceptible de ser manchada por la violación de la protagonista en *Hable con ella*.

Adagio for Strings se ha convertido en un «clásico popular» gracias a su continuada asociación con diferentes manifestaciones públicas del lamento y el duelo⁵⁰. Su autor, Samuel Osmond Barber, compuso la versión original del adagio a los 26 años de edad, durante el verano de 1936, en una estancia en Italia que compartió con su amante, Gian Carlo Menotti. Está inspirada en el poema *Las Geórgicas* de Virgilio. Es el segundo movimiento del *Cuarteto de cuerda nº 1*, Op. 11, para la sección de cuerda de una orquesta. Barber envió al director de orquesta Arturo Toscanini la partitura del adagio junto con *Essay for Orchestra* (1937). El célebre director de orquesta la devolvió a Barber poco después sin respuesta. Sin embargo, en noviembre de 1938, Toscanini, para sorpresa de Barber, estrenó la obra dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de la NBC en una radiodifusión que tuvo lugar desde la ciudad de Nueva York. Su estreno radiofónico permitió que la obra llegara a una audiencia de millones de personas en los Estados Unidos, propiciando así su incorporación al repertorio orquestal americano como pieza de concierto [IMAGEN 3]⁵¹.

⁵⁰ Su tono melancólico ha convertido al *Adagio for Strings* en un canto patrio que a menudo se interpreta en los funerales de personajes relevantes. Por ejemplo, acompañó los actos fúnebres de la muerte de Franklin Delano Roosevelt y presidió la ceremonia celebrada en el World Trade Center para conmemorar a las víctimas del terrorismo en los ataques del 11 de septiembre de 2001. Para profundizar en la asociación de esta obra con manifestaciones sociales de duelo véase Heyman, Barbara. 1992. *Samuel Barber: The Composer and his Music*, Oxford: Oxford University Press.

⁵¹ El estreno radiofónico de *Adagio for Strings*, en Nueva York en noviembre de 1938 se sitúa en un contexto en el que Estados Unidos todavía se recuperaba de la gran depresión. Mientras, la Alemania de Hitler conducía inexorablemente al mundo hacia la guerra. El mismo Toscanini se había instalado recientemente en los Estados Unidos después de huir de la Italia fascista. En este sentido, los conciertos de Toscanini en Nueva York se habían identificado con la oposición a Mussolini, y en consecuencia, con la oposición a Hitler, convirtiéndose en manifestaciones de exaltación patriótica estadounidense.



IMAGEN 3. Concierto radiofónico de la Orquesta de la NBC. New York.

La aparente sencillez y la gestualidad melancólica de la obra, así como la extensa difusión que el adagio había experimentado entre el público norteamericano, contribuyeron a que *Adagio for Strings* fuera seleccionado para ser interpretado en los actos fúnebres que acompañaron el entierro del presidente Franklin Delano Roosevelt los días que siguieron a su muerte en abril de 1945 [IMAGEN 4]. Debido a que Roosevelt era considerado por los ciudadanos estadounidenses un personaje paradigmático en la lucha contra el fascismo⁵², el contexto bélico de la II Guerra Mundial posicionó al adagio barberiano como un referente en las manifestaciones públicas del duelo⁵³, forjándose así un canon para este tipo de representaciones (Corrado, 2004-5).



IMAGEN 4. Funeral de Franklin D. Roosevelt. East Room. White House. 1945.

Adagio for Strings ha sido analizado por varios autores como modelo por su frágil simplicidad y su capacidad de mover las emociones del espectador. En este sentido, Barbara B. Heyman (1992) destaca su sencillez, naturalidad y lirismo, así como el empleo en la obra de una armonía funcional, como un estilo que pudo ser un alivio para unas audiencias abrumadas

⁵² El 8 de diciembre de 1941, el presidente electo de los Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt, declaró la guerra al Imperio Japonés ante el Congreso de los Estados Unidos de Norteamérica. La declaración se produjo el día siguiente al ataque de la aviación japonesa a Pearl Harbor.

⁵³ De un modo análogo, *Adagio for Strings* se utilizó en el funeral de estado de John F. Kennedy el 25 de noviembre de 1963 y presidió la ceremonia celebrada en el World Trade Center para conmemorar a las víctimas del terrorismo en los ataques del 11 de septiembre de 2001.

por las obras de Schoenberg, Webern y sus discípulos que se estaban rebelando contra la tonalidad. Barber, por el contrario, se aferró a ella. Al no adherirse a las últimas tendencias, el compositor estadounidense, sin ser consciente de ello, aseguró el posicionamiento de su música en el discurso histórico, lo que hoy en día sigue siendo efectivo a la hora de representar el duelo y el lamento.

El análisis de *Adagio for Strings* evidencia la presencia de un material melódico que tiene la forma de una larga curva que mueve las emociones de los espectadores en forma paralela a su sinuosa línea melódica y a la dinámica en constante cambio que presenta. En esta pieza el interés recae sobre el componente melódico que experimenta un rango extremo de dinámicas y un «legato» sostenido que descansa sobre la instrumentación homogénea y compacta del resto de las cuerdas. El oyente centra su atención sobre una melodía simple, básicamente diatónica, y articulada en figuraciones rítmicas homogéneas, cuya tensión es producto de la secuencia y variación armónica irresoluta. En los bloques musicales «La sábana santa» y «El cadáver incompleto» Iglesias alude de forma parcial, fragmentaria, al gesto musical del adagio barberiano, interesándole tan solo por la evocación de su comienzo, consiguiendo así conectar al espectador con las emociones del «tópico del lamento» (Agawu, 2009) [EJEMPLO 9].

Molto adagio
espr. cantando

The musical score shows the first four measures of Samuel Barber's *Adagio for Strings*. It is written for a string quartet. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is 'Molto adagio' and the performance instruction is 'espr. cantando'. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) for the first two measures and *p* (piano) for the last two measures. The melody is a simple, diatonic line that rises and then falls, creating a sense of longing and lament. The string parts are homophonic and compact, supporting the melody.

EJEMPLO 9. Samuel Barber: *Adagio for Strings*, Op. 11, cc. 1-4

Adagio for Strings se articula en una estructura seccional que le otorga un gran potencial para su reutilización y reciclaje en el contexto postmoderno. En este sentido, en las secuencias cinematográficas señaladas, Iglesias alude al carácter seccional de la obra de Barber realizando una única exposición del motivo inicial, dando como resultado que, en tan solo unos compases, los iniciales, el diálogo intertextual se establezca en el espectador.

La historiografía cinematográfica evidencia una extensiva reutilización de *Adagio for Strings* como música preexistente en distintas bandas sonoras de películas. Las emociones intensas, pero a la vez sutiles, que provoca en el espectador, la han convertido en un referente a la hora de evocar el dolor y la tristeza. Por este motivo ha sido incluida en un gran número de filmes, entre los que señalaremos los siguientes: *A Very Natural Thing* (Christopher Larkin, 1974), *The Elephant Man* (David Lynch, 1980), *El Norte* (Gregory Nava, 1983), *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Lorenzo's Oil* (George Miller, 1992), *Les roseaux sauvages* (André Téchiné, 1994), *The Scarlet Letter* (Roland Joffé, 1995), *Jägarna* (Kjell Sundvall, 1996), *Happiness* (Todd Solondz, 1998), *Kevin & Perry Go Large* (Ed Bye, 2000), *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), *S1mOne* (Andrew Niccol, 2002), *Swimming Upstream* (Russell Mulcahy, 2003), *Reconstruction* (Christoffer Boe, 2003), *Ficción* (Cesc Gay, 2006), *Tenacious D: The Pick of Destiny* (Liam Lynch, 2006), *Sicko* (Michael Moore, 2007), *Himizu* (Sion Sono, 2011) y *Bravetown* (Daniel Duran, 2015), entre otros; también se ha utilizado en otros productos audiovisuales⁵⁴. En este apartado analizaremos algunas secuencias las películas de David Lynch y de Oliver Stone.

En la película de Lynch, *The Elephant Man* (1980), el adagio se asocia con el sufrimiento y la muerte de su protagonista, Joseph Merrick (1862-1890), un personaje inspirado en un individuo real que padeció un extraño síndrome que deformó totalmente su cara y parte de su cuerpo, hecho que le llevó a vivir una vida de exclusión social cargada de sufrimiento⁵⁵. En su filme, Lynch retrata una sociedad, la victoriana del Londres de finales del siglo XIX, excluyente con todo individuo que es considerado diferente. En definitiva, el dolor es la principal emoción que Lynch trata de llevar a la gran pantalla y de transmitir a su público.

La escena en que se incluye el adagio es la secuencia final que también es el punto climático del filme. En ella Merrick, solo en su cuarto, insinúa la decisión de acabar con su vida con la frase: «todo se ha acabado». Entonces, a sabiendas de que es incapaz de sobrevivir en posición horizontal, retira los cojines que le permiten respirar para acabar con su vida.

La secuencia se rueda con un trélin que comienza con Merrick postrado en la cama [F.3]. A continuación, la cámara transita por la fotografía de su madre que se encuentra sobre la mesilla de noche junto a una Biblia. Música e imagen crean en la escena un halo de

⁵⁴ En la base de datos IMDb la entrada Samuel Barber muestra un total de 52 registros de los que 47 se refieren a producciones audiovisuales en las que se utiliza *Adagio for Strings*, Op. 11, como música preexistente, o su versión para coro *Agnus Dei*. Los registros se pueden consultar en la siguiente dirección URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0053462/-Barber>> [Consulta: enero de 2017].

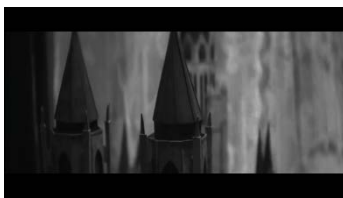
⁵⁵ El síndrome que padeció se conoce como Síndrome de Proteus.

espiritualidad que se ve reforzado por la visión en pantalla de la maqueta de la catedral que Merrick había construido durante su estancia en el hospital [F.4]. Por último, su muerte se acompaña de la aparición materna celeste al final de la secuencia conectando la narración con el discurso de la muerte como retorno al eterno femenino [F.5].



[F.3]

The Elephant Man
(David Lynch, 1980)



[F.4]

The Elephant Man
(David Lynch, 1980)



[F.5]

The Elephant Man
(David Lynch, 1980)

En el comienzo del metraje de *Platoon* (Oliver Stone, 1986) aparece una cita literaria del Eclesiastés⁵⁶ junto a la música de *Adagio for Strings*. Estos dos textos introducen al espectador en el halo de espiritualidad que Oliver Stone pretende crear en su filme predisponiendo psicológicamente al espectador para enfrentarse a la barbarie bélica que va a ser narrada en el resto de la película.

Platoon es una película ambientada en la guerra de Vietnam (1959–1975), la contienda bélica que simboliza la derrota de la superpotencia militar estadounidense, considerada, en la práctica, invencible tras su victoria en la II Guerra Mundial. Por este motivo, *Adagio for Strings* conectó nuevamente con el sentimiento patriótico norteamericano, pero esta vez, desde el punto de vista de los perdedores.

En *Platoon* se narra una historia cargada de realismo como un intento de mostrar lo cruel e inservible de las contiendas bélicas, un posicionamiento pacifista que manifestaron muchos de los sectores norteamericanos, sobre todo los más jóvenes, y que desencadenaron importantes movimientos sociales y culturales durante los últimos años de la década de los 60 del siglo XX.

Son tres las secuencias de *Platoon* en las que podemos escuchar *Adagio for Strings*. La primera es la secuencia inicial en la que nuevos contingentes de jóvenes se incorporan a las tropas del ejército norteamericano desplegado en una de las bases instalada en el interior de la selva vietnamita. Tras unos pocos fotogramas, cargada de significación dolorosa, la música de

⁵⁶ En la cita del Eclesiastés que aparece en pantalla en letras blancas sobre un fondo negro se puede leer: “Rejoice O Young man in thy youth...” [Regocíjate joven en tu juventud...].

Adagio for Strings aparece en escena, conectando la visión del novato recién llegado al conflicto, el soldado Chris Taylor (Charlie Sheen) con la imagen de los cadáveres que son repatriados en el interior de sacos de plástico [F.6-7]. La escena presagia la muerte segura que el futuro deparará a muchos de los jóvenes soldados recién llegados. Inmediatamente después, un plano contrapicado muestra los rayos de luz penetrando entre la frondosidad de la selva por la que el pequeño pelotón, al que el soldado Taylor se acaba de incorporar, realiza una incursión creando un ambiente espiritual y reflexivo [F.8].



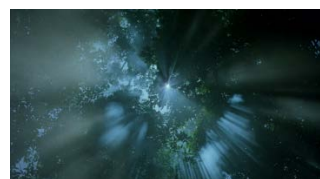
[F.6]

Platoon (Oliver Stone, 1986)



[F.7]

Platoon (Oliver Stone, 1986)



[F.8]

Platoon (Oliver Stone, 1986)

La segunda secuencia en que escuchamos el adagio, en el último tercio del metraje de la película, muestra la muerte del sargento Elías. Para el joven Taylor, los sargentos Elías (Willem Dafoe) y Barnes (Tom Berenger) son modelos antitéticos de lo que debe ser un soldado. Barnes es cruel e inmoral; por el contrario, Elías representa al soldado idealista que, aunque desencantado por la realidad de la guerra, trata de continuar siendo ecuánime y justo. Ambos personajes simbolizan, en definitiva, el dualismo moral entre el bien y el mal.

En ausencia de testigos, Barnes dispara a traición a Elías hiriéndole gravemente. El pelotón de soldados estadounidenses emprende la retirada con motivo del ataque de las fuerzas del Viet Cong. En la huida, Barnes se cruza con Taylor que le pregunta por Elías. Barnes le comunica que el sargento ha muerto. Cuando consiguen ser evacuados en helicóptero, los miembros del pelotón observan desde el aire que Elías sigue vivo, pero se encuentra mal herido mientras es perseguido por un grupo de soldados vietnamitas que le acribillan a balazos hasta que logran abatirle. Entonces, Taylor comprende que el sargento Barnes dejó abandonado a Elías a su suerte.

En la muerte de Elías imagen y música están cargadas de significación. La persecución de Elías está montada en cámara lenta y rodada desde un plano cenital lo que, junto al gesto musical del adagio, carga de espiritualidad a la escena [F.9]. Elías cae en varias ocasiones al suelo, pero su fuerza de voluntad le hace levantarse en varias ocasiones a pesar de haber recibido múltiples disparos [F.10]. Finalmente, Elías alza los brazos al cielo antes de caer muerto [F.11]

⁵⁷. En la secuencia descrita, la música de Barber conecta nuevamente en el audiovisual con el discurso de la muerte y el dolor.



[F.9]

Platoon (Oliver Stone, 1986)



[F.10]

Platoon (Oliver Stone, 1986)



[F11]

Platoon (Oliver Stone, 1986)

La tercera escena en la que escuchamos *Adagio for Strings* es la secuencia final del filme, en la que el soldado Taylor abandona el conflicto a bordo de un helicóptero. Una vez más las imágenes se ruedan a cámara lenta y varios de sus planos son contrapicados. Además, se emplea una iluminación sobreexpuesta. Esta estética se acompaña de nuevo del adagio, a modo de epílogo, provocando en al espectador un estado de introspección y reflexión que le hace reflexionar sobre la brutalidad de la contienda bélica mostrada, una atroz experiencia vivenciada durante todo el filme por el público a través de su protagonista [IMÁGENES 12, 13 y 14].



[F.12]

Platoon (Oliver Stone, 1986)



[F.13]

Platoon (Oliver Stone, 1986)



[F14]

Platoon (Oliver Stone, 1986)

Para concluir, señalaremos que en estos dos filmes la utilización de *Adagio for Strings* responde a diferentes formas de expresión de los discursos de la angustia y sus diferentes formas de gestión en la sociedad actual (Tagg, 2004).

Continuaremos analizando cómo los viajes transmediáticos han llevado en numerosas ocasiones esta obra barberiana a la pequeña pantalla. El ejemplo que analizaremos es su reutilización en un anuncio televisivo realizado en España, en la década de los 90, por la Dirección General de Tráfico (DGT) dentro de una campaña de sensibilización para disminuir

⁵⁷ Este fotograma ha sido interpretado en numerosas ocasiones como símbolo de la ascensión del espíritu de Elías al cielo. Por su transcendencia simbólica la imagen fue seleccionada para la promoción de la película (carteles para las salas de cine, portada de las cintas VHS, etc.).

la siniestralidad. En este sentido, la referencia a *Adagio for Strings* como modelo canónico en la expresión del dolor, ha sido también aprovechada por las políticas públicas. Desde finales del siglo XX hasta nuestros días se ha producido un considerable endurecimiento en las estrategias aplicadas por la Dirección General de Tráfico (DGT) en sus campañas televisivas de prevención de accidentes. Este cambio se observa, por ejemplo, en el paso de la utilización un tanto paródica del popular eslogan publicitario «si bebes no conduzcas», extraído de la canción «Don't Drive Drunk», del popular cantante estadounidense Stevie Wonder en la campaña del año 1985, al empleo de una intensa crudeza visual, a través de anuncios sangrientos que muestran imágenes explícitas de accidentes y testimonios de víctimas reales.

En este nuevo contexto, el anuncio que para el fomento del uso del casco que se emitió durante la campaña de prevención de accidentes de tráfico, del año 1993, reutilizaba el *Adagio for Strings* con la intención de provocar en el espectador el dolor, tanto físico como psicológico, que las consecuencias de no llevar el casco al conducir una motocicleta pueden conllevar. En este *spot* la crudeza de las imágenes se refuerza intercalando referencias visuales y sonoras de accidentes, frenazos y sirenas, que aportan realismo a la evocación del dolor que suscita en el espectador la audición de la obra de Barber [F.15 y 16].



[F.15]

Spot (DGT, 1993)

[F.16]

Spot (DGT, 1993)

Por último, concluiremos el análisis del recorrido transmediático que experimentó el adagio barberiano en la postmodernidad con el análisis del *spot* que se publicó el 15 de julio de 2017 en la plataforma YouTube como espacio publicitario de la radio belga de música «clásica» Klara en el que se promocionaba un concierto del popular festival belga de música electrónica Tomorrowland⁵⁸. En este anuncio son esclarecedoras las frases que, a modo de títulos sobrepuestos a las imágenes, aparecen en el último tercio del *spot*: «Klara goes Tomorrowland» y «Ontdek wat klassieke muziek met dance te maken heeft». [Klara va a Tomorrowland – Descubre la música clásica que te hace bailar].

⁵⁸ Para visionar el video se puede visitar la siguiente dirección URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=2h9T-u9KJf4>> [Consulta: enero de 2017].

El objetivo principal de este anuncio es conectar tres espacios «performativos» y/o de difusión musical: la sala de conciertos «clásica», el festival de música electrónica y la emisora de radio «clásica». Para ello se recurrirá, como nexo de unión, a la obra de Barber, un producto musical ampliamente reconocible por el público en general.

Las primeras imágenes del *spot* muestran un concierto en el que el célebre *Adagio for Strings* es interpretado por la prestigiosa Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de su reconocido director titular, Simon Rattle⁵⁹. La expresividad del adagio se ve reforzada por las imágenes de un Rattle que carga su *performance* de una intensa gestualidad mientras dirige a la orquesta [F.20].

En el momento central del *spot*, la música cambia la gestualidad postromántica ofrecida en el auditorio «clásico» por los gestos de la música electrónica de la versión del adagio del *DJ* neerlandés Tiësto (2004), a través de una perfecta sincronización de las dos músicas preexistentes. En la imagen, el corte en el montaje nos traslada a la estética del festival de música electrónica y sus diferentes manifestaciones «performativas» (el *clubbing*, el *rave*, etc.) que conectan mediante la enactividad de la música con el baile y el público joven [F.21-23]⁶⁰.

Este anuncio se convierte así en una tierra franca, un espacio audiovisual común que puede ser compartido por públicos dispares y que manifiesta el esfuerzo por ganarse a una audiencia joven distanciada del repertorio «clásico» que la emisora de radio belga emite.



[F.20]

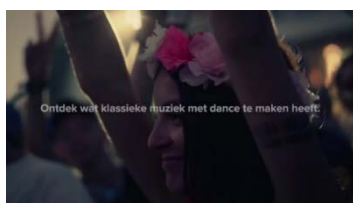
Spot Klara/Tomorrowland (2017)

[F.21]

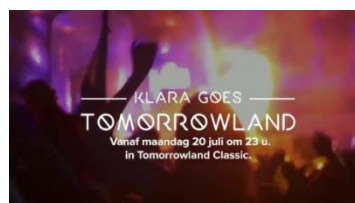
Spot Klara/Tomorrowland (2017)

⁵⁹ La grabación sonora de *Adagio for Strings* interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección por Simon Rattle del año 2010 es un referente entre los registros sonoros de la obra. Su producción se realizó con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de su compositor Samuel O. Barber.

⁶⁰ Son varias las versiones electrónicas de *Adagio for Strings*. Entre ellas podemos citar la del inglés William Orbit, cuyo *remix* realizado por el *dj* y productor neerlandés de música trance Ferry Corsten del año 1999 ganó el *Dancestar Award* en el año 2000.



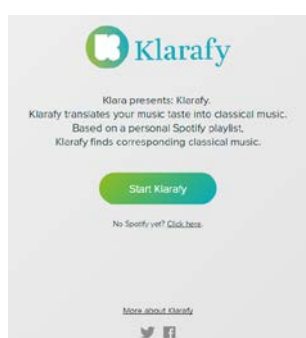
[F.22]

Spot Klara/Tomorrowland (2017)

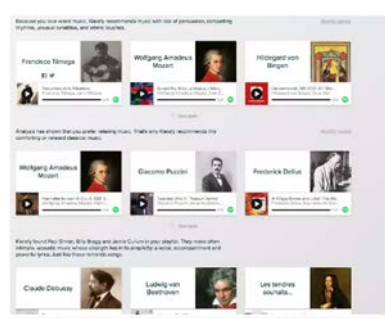
[F.23]

Spot Klara/Tomorrowland (2017)

Con una intención similar, la emisora Klara creó una aplicación en Internet, Klarafy, que recomienda a sus oyentes obras de música «clásica» analizando sus listas de escucha en la plataforma en *streaming* Spotify [F.24-25].



[F.24]

Aplicación Klarafy (2017)

[F.25]

Aplicación Klarafy (2017)

La música «clásica» se viene definiendo de manera tradicional por su «profundidad» y «pureza». Por este motivo, en el *spot* el adagio barberiano media consiguiendo que el oyente conecte con los discursos de lo místico y lo espiritual. En este sentido, lo sagrado se manifiesta a su vez en los elementos «performativos», como «Mise-en-scène», que se muestran en las dos representaciones que se ponen en relación en el *spot*: el auditorio y la fiesta de música electrónica. Por otra parte, sus protagonistas, el director de orquesta y el «disk jockey», se convierten en los respectivos maestros de ceremonias de estas «performances» que podemos considerar ceremonias ritualizadas.

Como conclusión, podemos afirmar que los viajes transmediáticos que ha experimentado *Adagio for Strings* entre distintos medios audiovisuales y espacios «performativos» han convertido a esta pieza musical en una de las obras canónicas del discurso de lo «clásico».

El lugar que ocupa *Adagio for Strings* en la historia como obra canónica es consecuencia de que sus gestos musicales, propios del «tópico del lamento», se han posicionado en el discurso histórico como formas de expresión del lamento y el duelo. Por este motivo, *Adagio for Strings*

se ha convertido en un referente de diferentes discursos que interactúan entre sí en los audiovisuales: lo elegíaco y la muerte, el sufrimiento y el dolor, lo místico y lo espiritual, el retorno al eterno femenino y la trasgresión de lo sagrado a través del sexo. El aura sagrada asociada al adagio barberiano conecta con lo que tradicionalmente se ha considerado lo más «puro» y en consecuencia lo más «clásico».

La continuada asociación de *Adagio for Strings* con estos discursos visuales ha convertido a esta obra musical en un referente al que acudir en forma de reutilización (música preexistente en bandas sonoras de filmes y en *spots* publicitarios), alusión (música alusiva en las bandas sonoras de Alberto Iglesias para el cine de Pedro Almodóvar) o reinterpretación (versión electrónica del adagio de DJ Tiësto para el *spot* de Klara y Tomorrowland). Todos estos procesos intertextuales y transmediáticos son el reflejo de la actual era de la globalización y la postmodernidad.

Por último, señalar que hemos constatado cómo a lo largo de la reciente historia audiovisual, a través del adagio barberiano han tenido lugar toda una serie de diálogos intertextuales y transtextuales entre diferentes medios audiovisuales, entre lo «clásico» y lo popular, entre músicas preexistentes y músicas originales, y entre la tradición y la contemporaneidad.

III.6.2. *EL MUNDO ES NUESTRO* (2012)

Un claro ejemplo de representación de la práctica intermedial en el cine postmoderno tiene lugar en varias de las secuencias de la anteriormente aludida *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez - Maravilla Gypsy Band, 2012). Varias de sus escenas adoptan el formato de distintos medios audiovisuales como la televisión y otros formatos de pantalla como el teléfono móvil o el ordenador portátil.

Concretamente, una de las secuencias centrales del filme alude al formato de una emisión en *streaming* transmitida desde el móvil de uno de los rehenes, a tiempo real, desde el interior de la sucursal bancaria sevillana que está siendo atracada, unas imágenes que se difunden al público a través de internet mediante diferentes medios como la televisión o el ordenador portátil.

En esta escena se incluye la popular pieza musical *Czardas* (1904), del compositor italiano Vittorio Monti, en la versión de la agrupación musical sevillana La Maravilla Gypsy Band. La breve pieza de Monti es una obra que podemos considerar un «clásico popular» que,

a su vez, se inspira en una zarda folclórica húngara. La interpretación de la breve pieza llevada a cabo por La Maravilla Gypsy Band utilizada en la secuencia fusiona los sonidos de Andalucía con las sonoridades balcánicas de Europa del Este que convergen en la construcción que de la cultura gitana se tiene en la postmodernidad. Esta interpretación es un claro ejemplo de intertextualidad y folclorismo.

En la secuencia, el carácter «enactivo» de la música conecta con el discurso de la comedia y acompaña las efusivas declaraciones contra la situación de crisis que sus protagonistas vuelcan en los medios. En el caso particular de esta secuencia, la música da continuidad a los numerosos cortes que tienen lugar en la pantalla. La música y las imágenes trepidantes aluden a la inmediatez y el gran poder de difusión de la televisión y otros medios de comunicación actuales como los móviles o Internet.

Por otro lado, en la música empleada se negocian identidades: el gesto balcánico sirve de contraste con la identidad andaluza (representadas de una forma un tanto convencional por el acento sevillano de los protagonistas) potenciando el carácter cómico de las secuencias. No obstante, esta música mestiza negocia identidades conectando con el carácter intercultural de la sociedad postmoderna y, en concreto, con el discurso de los perdedores en el contexto fílmico de una crítica a la sociedad actual que alude al cine de Kusturica y la música de Goran Bregovic.

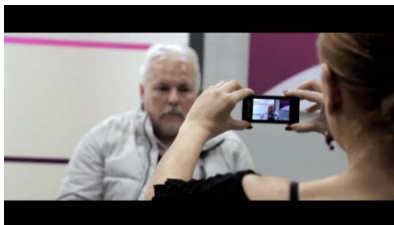
En el inicio de la secuencia que hemos seleccionado, se muestra al empresario arruinado y desesperado que había entrado en una sucursal bancaria cargado con explosivos atados a su cuerpo. Los rehenes del atraco, que comparten la desesperación de los atracadores (aludiendo al síndrome de Estocolmo), deciden explicar al resto de la sociedad los motivos por los que el empresario ha llevado a cabo el acto delictivo.

Una de las rehenes graba la confesión del empresario a través de un móvil con la ayuda de otro rehén que es informático, utilizando la red Wifi para conseguir emitir vía internet en directo [F.1]. Luego un corte en el montaje nos lleva a la cabina de emisión de un canal de televisión [F.2]. Las imágenes y el discurso del desesperado empresario se difunden por la red y por televisión. Aparecen distintos espacios a los que llega la emisión televisiva: un bar y el interior de una vivienda vacía en la que un televisor permanece encendido [F.3-4]. Podemos ver las reacciones encontradas del público en el bar: unos empatizan con las adversas circunstancias del empresario y otros recriminan sus actos [F.5-7].

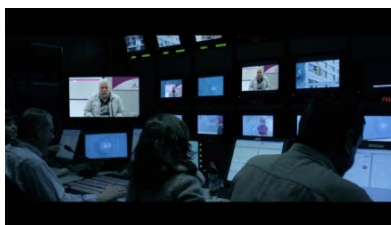
Las redes sociales muestran un gran seguimiento de la emisión por Internet. En ese preciso momento, los dos protagonistas del filme, «El Culebra», y «El Cabeza», participan también en la emisión en directo expresando su solidaridad y adhesión al discurso del empresario contra las entidades bancarias y las condiciones abusivas de sus préstamos. El

comienzo de la intervención en los medios de los dos protagonistas se sincroniza con el momento en que empezamos a escuchar las *Czardas* [F.9].

La policía que cerca la sucursal bancaria visiona la emisión desde la pantalla de un ordenador en la calle [F.10]. El comisario muestra su desesperación al no lograr cortar la emisión de las imágenes. Las imágenes simulan los fallos técnicos de una emisión en directo, pixelando algunas líneas de la pantalla [F.11]. Entonces, un nuevo personaje participa en la emisión: la cajera de la sucursal bancaria expone públicamente que está harta de ver pasar tanto dinero por sus manos y no poder disfrutar de él [F.13-14]. Además, de una manera muy cómica, confiesa su falta de actividad sexual y, acto seguido, se abalanza sobre uno de los atracadores y le da un fuerte beso. El atracador manifiesta en directo a su novia, que se encuentra entre la multitud agolpada en el exterior de la sucursal, que lo sucedido no ha sido culpa suya. El comisario muestra su desesperación ante la imposibilidad de cortar la emisión [F.15]. La música cesa.



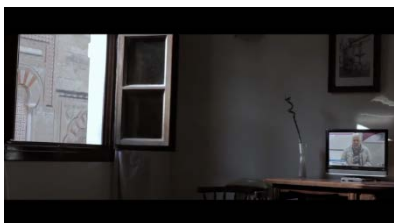
[F.1]



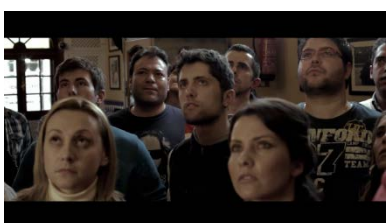
[F.2]



[F.3]



[F.4]



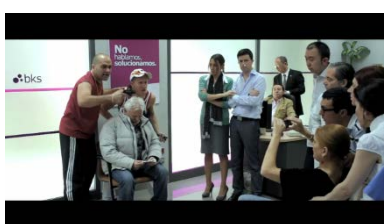
[F.5]



[F.6]



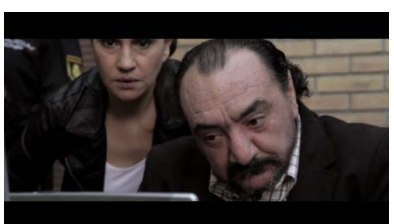
[F.7]



[F.8]



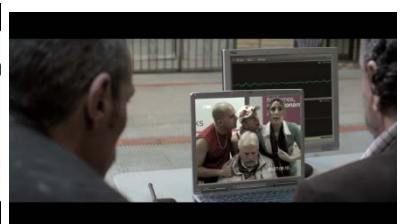
[F.9]



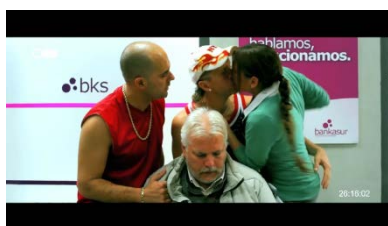
[F.10]



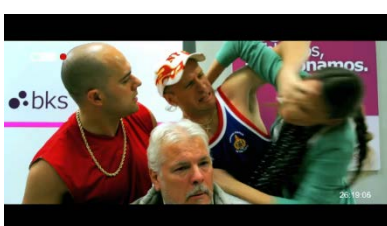
[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

En síntesis, en la secuencia que acabamos de analizar la imagen adopta el formato de diferentes medios audiovisuales como la televisión y otros formatos de pantalla como el teléfono móvil y el ordenador portátil aludiendo a una emisión en *streaming* cuya difusión se realiza a través de Internet a tiempo real. La música media en la negociación de la identidad multicultural propia de la cultura postmoderna y representa la inmediatez y rapidez con la que la información se difunde a través de los medios de comunicación actuales.

III.7 CONCLUSIONES

La intertextualidad es una característica inherente al texto audiovisual, y particularmente, propia del discurso cinematográfico, donde encontramos citas, alusiones, reutilización y adaptación de diferentes textos visuales y musicales, así como referencias que llegan a nosotros a través de diferentes elementos, canales y códigos presentes en otros filmes y diferentes medios audiovisuales.

Como venimos afirmando, la intertextualidad está presente en la polifonía de textos que constituyen el producto cinematográfico (uno de estos textos es el musical). De hecho, estos beben de otros textos tanto anteriores como contemporáneos.

El fenómeno intertextual se produce un modo muy intenso en los textos audiovisuales postmodernos, hacia, entre y desde los que se manifiestan multitud de transferencias culturales. La cinematografía postmoderna española declara esta vinculación intertextual, mostrando presencias de otras obras o de fragmentos de ellas, tanto literarias como pictóricas, televisivas, cinematográficas, musicales, etc.

En el estudio de los discursos audiovisuales encontraremos ejemplos que han llegado al cine desde otros medios, formatos y disciplinas como la literatura (la novela, el fanzine, el cómic y la novela gráfica), el teatro (teatro «clásico», teatro musical, teatro lírico, etc.) la radio (radiofórmulas, concursos radiofónicos, etc.), la televisión (telenovela, melodrama, documental, etc.) o internet y plataformas en *streaming* (series web, parodias, etc.), la pintura, la escultura, la danza o la música en lo que hemos venido en denominar viajes

transmediáticos, presencias de las que se alimentan y enriquecen los nuevos productos cinematográficos, lo que manifiesta una trascendencia textual.

Esta permeabilidad entre los distintos medios y formatos ha intensificado la «resignificación» de los discursos al ser «recontextualizados» en un nuevo medio. Cuando analizamos las referencias utilizadas en un largometraje podemos entender mejor las cuestiones relacionadas con los potenciales destinatarios y con la intención comunicativa por parte de los emisores. Los textos musicales empleados en el cine postmoderno entablan diálogos como consecuencia de su «recontextualización» cinematográfica en forma de cita, alusión, transformación o reutilización, utilización de tópicos, pastiche o *collage*.

De todo lo anterior podemos concluir que los filmes postmodernos son intertextos audiovisuales que llegan a nosotros a través de los canales auditivo y visual, que persiguen una finalidad comunicativa. Por este motivo, el conocimiento compartido entre emisor y receptor facilita en gran medida la recepción del mensaje y su intencionalidad que se manifiesta en el empleo de la intertextualidad en el acto comunicativo que supone la producción y recepción de los productos audiovisuales.

En el cine, el diálogo entre músicas y su continua asociación con las imágenes, puede ser considerado una estrategia de «resignificación». En este sentido, el análisis de los elementos y procesos, tanto musicales como visuales, nos ha permitido entender que en las películas de la postmodernidad la creación está muy próxima a la recreación, reutilización y reinterpretación.

El medio cinematográfico es un medio audiovisual en el que se manifiesta el fenómeno de la globalización. En este sentido, el cine es lugar de encuentro de los más diversos discursos audiovisuales por lo que, como hemos mostrado, en este medio tienen lugar los procesos de transtextualidad propios de la postmodernidad.

Los procesos que inciden en la creación, la difusión y la recepción de las producciones cinematográficas se han visto afectados de un modo intenso por el fenómeno de la globalización, dando como resultado lo que hemos venido en denominar, de un modo metafórico, diálogos intertextuales. Con esta expresión hemos tratado de interpretar las relaciones que las músicas presentes en el cine postmoderno español establecen con las músicas presentes en otras producciones cinematográficas, en otros medios audiovisuales y de comunicación, y en otros espacios «performativos».

De un modo similar, los procesos transnacionales presentes en la música postmoderna tienden puentes acústicos como indicios de una «audiotopia» (Kun, 1997, 2005); es decir, construyen escenarios sociales de nostalgia y añoranza a base de su poder afectivo. Ciertos artistas, sobre todo músicos, crean una nueva cartografía cultural que se desprende del antiguo

mapa geopolítico. Los procesos transnacionales presentes en las producciones cinematográficas postmodernas dan lugar a procesos de transcodificación que convierten a ciertas músicas y músicos en iconos del imaginario musical transnacional como puente entre distintas generaciones de espectadores (D'Lugo, 2016).

Los viajes transmediáticos que con frecuencia experimenta la música desde diferentes medios audiovisuales y espacios «performativos» (auditorio, teatro, radio, televisión, videojuegos, internet, etc.) hacia el medio cinematográfico y, en sentido contrario, desde el cine hacia otros medios y espacios, dan como resultado la «resignificación» del propio texto musical, y de los textos audiovisuales en que se incluye esa música, y conforman algunos de los referentes más significativos del imaginario musical y audiovisual de los espectadores en la era postmoderna.

En síntesis, podemos afirmar que las producciones musicales de la postmodernidad se caracterizan por su eclecticismo, es decir, por la hibridación de formas y géneros, por la mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, por la continua descontextualización y recontextualización de músicas que responden a los diálogos que se establecen entre la tradición y la contemporaneidad (Arce y Alonso, 2010). En un mundo donde la innovación estilística no parece posible, abunda la «resignificaciones» de músicas del pasado de muy diferente signo. Aparecen la nostalgia y los estilos retro, que reciclan antiguos géneros y estilos en nuevos contextos (Jameson, 1995 [1984]). Imagen y música articulan toda una serie de significados y «resignificaciones» a través de procesos propios de la cultura postmoderna y de la era de la globalización (McLuhan y Powers, 1995 [1989]) en la que se inscriben. Estos discursos audiovisuales luchan por la hegemonía (López Cano, 2013).

La música en el cine postmoderno español debe ser entendida como una construcción cultural en cuyo marco establece relaciones con otras músicas pasadas y presentes con una intención comunicativa.

En este capítulo hemos tratado de hacer visibles los diálogos que en la música cinematográfica postmoderna se establecen entre tradición y contemporaneidad, entre músicas preexistentes y músicas originales, y entre gestos y géneros musicales diversos, entendiendo el eclecticismo como manifestación de una comprensión global de la música cinematográfica, en el marco de la postmodernidad.

Las referencias intertextuales musicales empleadas en el cine deben ser entendidas, no como influencia, sino como gesto que se selecciona en función del efecto que se quiere obtener

en el público. En este sentido, en la producción musical cinematográfica de la postmodernidad se articulan, de las más diversas formas (cita, alusión, reutilización, etc.) y sin ningún pudor, los gestos y materiales musicales de las diferentes músicas que se reutilizan o a las que se alude.

CAPÍTULO IV.

LA PARODIA Y LA MÚSICA DE CINE POSTMODERNO ESPAÑOL

Si tuviéramos que definir la postmodernidad (Lyotard, 1984 [1979]), una de las principales características que le atribuiríamos es, sin lugar a duda, su capacidad de resignificar los discursos desde una perspectiva paródica e irónica. La parodia es una de las características de los procesos que podríamos enmarcar como críticos, constituyéndose en uno de los múltiples factores que han contribuido a la disolución de los discursos hegemónicos en la era posthistórica (Danto, 1999 [1997]). En el cine son innumerables los ejemplos de procesos paródicos con los que se ironiza una narración preexistente, llegando a constituirse en un género propio, con filmes que, desde lo cómico, parodian otros. A estas películas se las ha llamado *spoof movies*.

La música es un elemento clave a la hora de subvertir el discurso audiovisual. En este sentido, la cita, la alusión y la reutilización de músicas preexistentes, o de alguno de sus gestos musicales, con una finalidad paródica, son procedimientos de *resignificación* característicos del cine postmoderno (López Cano, 2013).

Pero la parodia no solo se caracteriza por su intención cómica. Según las teorías más recientes (Genette, 1989 [1962]; Hutcheon, 2000 [1985]) la parodia contemporánea debe ser entendida como una repetición con diferencia irónica y no como una burla de la obra parodiada. Como veremos, el concepto de parodia ha sido sometido en los últimos tiempos a una importante redefinición: dejando de ser entendida como una forma de expresión cómica se convierte en un diálogo irónico e intertextual entre la obra *parodiante* y la parodiada. En este capítulo analizaremos las diversas funciones que cumple la música en relación con este proceso característico del discurso postmoderno.

IV.1 EL CONCEPTO DE PARODIA

La parodia se ha entendido tradicionalmente como una figura retórica que utiliza la broma como medio para trasgredir las convenciones y estructuras sociales establecidas. Esta estrategia discursiva no ha contado históricamente con una definición precisa y homogénea, aunque tradicionalmente se ha venido asociando a la burla y lo cómico como forma de criticar una obra concreta, un conjunto de obras asociadas a un género, o trasgredir las estructuras sociales, los diferentes modos de vida o los regímenes sociopolíticos establecidos. Así, el

término parodia se suele identificar generalmente con un contenido humorístico y cómico que, a su vez, se suele relacionar con situaciones consideradas vulgares o injustas.

El papel de la parodia es más complejo que el del simple ejercicio discursivo capaz de provocar la risa. Sus raíces son profundas y manifiestan la existencia de procedimientos que se han venido manifestando desde el pasado más remoto y que ha jugado un papel muy relevante como crítica y válvula de escape ante las presiones que el individuo soporta en el seno de la sociedad.

El origen de los primeros estudios contemporáneos sobre la parodia se sitúa en los estudios críticos literarios desde diferentes enfoques: el campo de la lingüística, la retórica, la semiología, la filosofía o el análisis del discurso. En este ámbito lingüístico, la parodia ha sido considerada como uno de los procedimientos creativos más importantes en la generación de nuevas obras literarias.

La parodia ha sido un procedimiento estudiado en profundidad en el ámbito literario, lo que ha posibilitado ahondar en el estudio de sus diferentes modalidades y estilos (el entremés, el cuento o la fábula, etc.), en las particularidades que manifiesta en los diversos géneros literarios (lírico, épico o dramático) y en los diferentes efectos que produce en el lector.

En la actualidad la parodia está presente en multitud de expresiones artísticas y comunicativas, en las que se manifiestan diversos recursos expresivos, lingüísticos o retóricos (la ironía, la sátira o la burla, etc.) y se manifiesta en los diferentes medios comunicativos escritos, visuales y sonoros (literatura, pintura, fotografía, música, etc.) y en sus diferentes hibridaciones (cómic, audiovisuales, instalaciones artísticas, etc.).

Como analizaremos, la parodia es un procedimiento discursivo crítico fundamental para entender el discurso fílmico postmoderno, que se manifiesta tanto en la imagen como en la música, y el sonido en general, y en las distintas formas de interacción entre estos dos elementos. Por este motivo, su estudio se revela imprescindible para entender el significado de las producciones cinematográficas postmodernas. Esto trae como consecuencia los más diversos efectos emocionales en el espectador, no solo los derivados de la comicidad.

Al estudiar el fenómeno paródico se plantea el problema de formular de una manera precisa una definición suficientemente concreta y operativa. La polisemia del concepto proviene de un uso generalizado e inapropiado para referirse a todo aquello que provoca la risa sobre la base de una obra anterior, o de varias de ellas. En este sentido, al abordar el estudio de la etimología del término parodia, hasta el estudio de la lingüista canadiense Linda Hutcheon (Hutcheon, 2000[1985]), se entendía a este proceso como «un canto contra otro canto». Esta definición se basa en un principio de oposición de contrarios que se fundamenta en una forma específica de entender el prefijo «para-», uno de los dos términos que conforman la palabra.

Esta línea teórica entiende la parodia como una composición que imita una obra original, pero cambiando algún elemento en función de evocar algún aspecto cómico. Entendiendo que el humor suele estar asociado al concepto de parodia, los estudios se centraron en la importancia de los elementos cómicos; afirman que el humor en este tipo de textos parte de la incongruencia entre las expectativas que se manifiestan en una obra que funciona como hipotexto, y recibir algo diferente que tiene lugar en un proceso de descontextualización (Rose, 1993: 32-33).

Por el contrario, Linda Hutcheon, una de las teóricas más reconocidas del género paródico, reinterpretó las posibilidades que desde la etimología presenta el prefijo «para-», subrayando que junto a la acepción «contra» es igualmente válida la de «junto a, en compañía de, además, al lado de». Hutcheon propone una noción más amplia del término, que no se limita al significado comúnmente aceptado de imitación burlesca, evitando así caer en la idea de oposición: «There is nothing in parodia that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or burla of burlesque» (Hutcheon, 2000[1985:32]).

Desde este nuevo posicionamiento Hutcheon consigue ampliar el campo de acción de la teoría del género paródico aplicando este concepto a un extenso número de producciones artísticas del siglo XX, que la investigadora entiende como integrantes del corpus de obras paródicas, en sus diversas manifestaciones: literatura, artes visuales, el cine, la arquitectura, música, y dentro de ésta, en especial, la ópera.

IV.1.1. MARGARET ROSE Y LA PARODIA COMO METAFICCIÓN

La lingüista Margaret Rose, cuya base teórica sirvió como punto de partida para las teorías elaboradas por Hutcheon, también emplea esta etimología más amplia en su estudio *Parody: Ancient, Modern and Post-modern* (Rose, 1993), en la que ofrece un nuevo enfoque de la parodia que acentúa particularmente las funciones metatextuales de un modo de expresión que como éste es indisociable de la autorreflexión y de la consciencia de su propio estatus discursivo. La definición de Rose afirma que la parodia es «una cita crítica del lenguaje literario preformado cuyo efecto es cómico y que, en su forma general, es un espejo metaficticio con respecto al proceso de composición y recepción de los textos literarios» (Rose, 1979: 59). Rose recalca de esta manera la importancia que en las parodias tiene la presencia del texto parodiado. En su anterior trabajo, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as Critical Mirror of Fiction* (Rose, 1979) la autora realiza un recorrido histórico por los diferentes usos del término parodia y reflexiona sobre sus aplicaciones contemporáneas, subrayando la

ambivalencia del concepto de postmodernidad entendida como la «doble codificación» que propuso el arquitecto y paisajista estadounidense Charles Jencks, según la cual, las acepciones de proximidad y oposición del prefijo «para-» están presentes en la misma definición de parodia en tanto que es una creación tanto próxima como diferente de otra (Jencks, 1981 [1977]: 6).

Rose señala que la parodia se ha definido tradicionalmente en base a ciertos factores: etimología, aspectos cómicos, la recepción del lector, la actitud del parodista hacia la obra parodiada y los textos en los cuales la parodia no es una técnica específica sino el modo general de la obra misma (Rose, 1993: 5).

IV.1.2. LA PARODIA SERIA DE GÉRARD GENETTE

El trabajo de Gérard Genette ha sido valorado por sus observaciones sobre la hipertextualidad y la parodia evidenciando el interés postmoderno por las prácticas de relacionar y entrelazar las diferentes fuentes textuales. Para Genette, posicionado en la teoría literaria postestructuralista, el recurso paródico está vinculado a la hipertextualidad, el cuarto tipo de trascendencia textual. En su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Genette, 1982 [1962]), partiendo de los trabajos de Julia Kristeva, define diferentes modalidades de relaciones entre textos, introduciendo nuevos términos como paratextualidad, transtextualidad o architextualidad y la que más nos interesa, la hipertextualidad. Según este narratólogo, las relaciones hipertextuales son aquellas en las que un hipotexto está incluido y sirve como base en la creación de un hipertexto. Genette afirma que cada hipertexto tiene su correspondiente y subyacente hipotexto, del que depende y al que rememora.

En *Palimpsestos*, realiza un recorrido histórico por las diferentes definiciones de parodia que han ofrecido distintos autores, desde Aristóteles en su *Poética*, subrayando la problemática de su incongruencia y concluyendo que la rapsodia, lo épico y la parodia son formas complementarias.

La concepción de la parodia en términos genettianos implica un marcado componente dialógico, puesto que el hipertexto se crea y adquiere importancia como resultado de su propia interacción con los modelos literarios preexistentes, por lo que reflexiona sobre el mundo que le rodea y, como metaficción, sobre los elementos del propio texto. En este sentido, el estudio de la parodia es fundamental para entender el componente dialógico de la literatura y su consideración como fenómeno comunicativo que implica al mensaje, al canal, a los emisores, a los receptores, al código y al contexto. De igual manera, la faceta reflexiva y el campo de

debate que representa la parodia propicia un ámbito idóneo para el estudio de la intertextualidad, ya que se ponen en contacto distintos textos, proceso a través del cual se facilita enormemente la hipertextualidad. El hecho de considerar la parodia «seria» como una categoría importante en el marco de las relaciones hipertextuales de dependencia entre los textos, llevó a Genette a proponer seis tipos diferentes de relación entre hipertexto e hipotexto: irónico, lúdico, humorístico, serio, polémico y satírico. Estas categorías son muy interesantes para un estudio sistemático de la parodia en las obras literarias postmodernas.

En su obra Genette sugiere las posibilidades de una definición «seria» del término parodia como «cantar al lado de». De ahí que la parodia, según sus atributos estructurales, ha de ser definida como la «desviación de texto por medio de un mínimo de transformación» (Genette, 1982 [1989]: 37). Para Genette, si se define la parodia solo por su función burlesca, no podríamos entender obras como *Ulysses* de Joyce, *Hamlet* de Laforgue, *Electre* de Giraudoux, *Doctor Fausto* de Thomas Mann o *Vendredi* de Tournier, que manifiestan con sus hipotextos el mismo tipo de relación que *Virgile travesti* mantiene con *La Eneida*. Por este motivo, debemos destacar la importancia del concepto genettiano de «parodia seria» como un recurso textual fundamental, ya que no es solo un proceso de desmitificación de algo conocido por el público al que está destinada, sino también, y al mismo tiempo, la confirmación del éxito alcanzado por el texto que se parodia, a modo de homenaje.

IV.1.3. EL PASTICHE DE FREDRIC JAMESON

El pastiche, y no la parodia, es el tema principal de las reflexiones que ofrece la obra del filósofo estadounidense Fredric Jameson, un trabajo que, desde una perspectiva postmarxista, se ocupa de la estética postmoderna y sus relaciones con el momento sociohistórico actual en el marco de la intertextualidad, la metatextualidad y la relación entre el arte postmoderno y la historia. De los primeros trabajos de Jameson que se ocupan de este concepto debemos destacar *The Shining* (Jameson, 1981)⁶¹, al que le sigue el ensayo «Posmodernismo y sociedad de consumo» (Jameson, 2006 [1983]) y, por último, su trabajo más popular, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Jameson, 1995 [1984]). En ellos Jameson subraya la diferencia del pastiche con respecto a la parodia. En la práctica moderna consistía en desviarse lingüísticamente de una norma que, por negación, se

⁶¹ En JAMESON, Fredric (1992). *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, pp 112-134.

reafirmaba. El pastiche, en cambio, como práctica ejercida en un contexto lingüísticamente fragmentado como el postmoderno, habría dejado de tener tal objetivo. En este sentido, Jameson afirma que la parodia exhibía, exagerándolas, las rarezas de la norma contra la que se enfrentaba; por el contrario, el pastiche, puesto que se opone a una norma que ya no es única, carece de humor y se transforma en una «parodia desligada del impulso satírico» o en «una estatua ciega». En palabras del propio Jameson:

La parodia tuvo su época, pero ahora, esta nueva realidad del pastiche va lentamente relevándola. El pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esta mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega (Jameson, (1995 [1984]: 43-44).

Para Jameson el pastiche postmoderno se origina con el olvido del metarrelato histórico. En este sentido, Jameson considera el pastiche como la principal consecuencia que se deriva de la destrucción de la «ideología del estilo» considerada la principal fuente de invención e innovación artísticas durante la modernidad. El filósofo norteamericano identifica la causa de este fenómeno con la desaparición o descentramiento postmodernos del sujeto, que en el arte supone la disolución del creador, y que da lugar al fin de una estética homogénea que, como la de la modernidad, incentivaba la búsqueda de un estilo personal e identificable. El creador postmoderno no se caracteriza por abrir nuevos caminos estilísticamente innovadores, sino por volver la mirada hacia las voces almacenadas en el museo imaginario de la cultura global y practicar una especie de canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado. Por este motivo en la postmodernidad se revaloriza el reciclaje de lo «neo» en corrientes como el neohistoricismo, neobarroco o neogótico, y surge el concepto de nostalgia. En una época que parece haber olvidado su pasado, por la representación mediática de la vida real, ha tenido lugar una reelaboración de una especie de historicismo omnipresente, omnívoro y libidinal. En relación a la nostalgia, Jameson distingue dos tipos de prácticas artísticas: una estrictamente postmoderna, la arquitectura historicista, que parece escapar del pseudohistoricismo, y otra cinematográfica, la «película nostálgica», que considera su mejor ejemplo.

Según el Jameson, la película nostálgica, cuyo origen se encuentra en *American Graffiti* (George Lucas, 1973) y su final en *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, Francis Ford Coppola, 1983), se define como aquella que, ambientada en épocas pasadas y pretendiendo recordar un

pasado percibido como irremediabilmente perdido, evoca estética o estilísticamente la historia con la pretensión de recuperarla de una forma meramente connotativa, superficial. Se trata de un cine nostálgico y no histórico porque la antigüedad que aparenta solo está sugerida. A diferencia del género histórico, la película nostálgica se limita a hacer un guiño de complicidad hacia el pasado transmitiendo la idea de que es irrecuperable. Del ayer tan solo queda un recuerdo estereotipado basado en caracteres estéticos que forma parte del imaginario colectivo. Las prácticas postmodernas y su producto, el pastiche, se acercan al pasado de una manera meramente superficial, simulada. La película nostálgica representara el ejemplo paradigmático de esa sordera histórica postmoderna que, al no ser capaz de profundizar en los acontecimientos del pasado, se contenta con recordarlos y reconstruirlos a través de la simple connotación.

Jameson considera que el pastiche tiene su origen en el deseo humano de habitar en un mundo de imágenes, en una simulación, un espectáculo en el que tienen lugar pseudoacontecimientos. Su relación con las simulaciones se debe también a que el pastiche tiene su origen en el contexto de una sociedad capitalista que generaliza el valor de cambio en detrimento del valor de uso, y que hace que la imagen se convierta, en cierto sentido, en mercancía.

El concepto de pastiche de Jameson hunde sus raíces en la obra de Adorno, autor que desde el apoyo a la música expresionista mantuvo una feroz crítica a la obra de Stravinsky y su empleo de formas musicales antiguas, dentro de la corriente estética conocida como «neoclasicismo», entendiendo estos procedimientos como síntoma de falta de originalidad, como técnica de expresión puramente negativa que imposibilita la estructuración de un lenguaje musical personal. Los juicios de Jameson quedan un tanto en entredicho al juzgar el pastiche y el arte postmoderno desde la perspectiva que Adorno, un filósofo moderno y marxista, aplicó a Stravinsky.

Para Jameson el arte postmoderno se constituye a base del pastiche integrando en las obras contemporáneas lenguajes y formas expresivas de las épocas pasadas en forma de un eclecticismo complaciente. Por esta razón, Jameson afirma que el pastiche, y por tanto la postmodernidad, no mantiene ningún criterio firme ni reafirma ningún sistema de valores, relacionando esta falta de un referente con el estado de la sociedad global. En sus propias palabras «actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilísticamente carente de norma» (Jameson, 1995 [1984]): 43).

A pesar de la visión negativa que conlleva el concepto pastiche, Jameson proporciona una forma de acercamiento interesante para abordar los temas principales del debate postmoderno: la heterogeneidad discursiva, la relación entre lo real y lo discursivo y la

problemática de la relación entre la historia y sus diferentes representaciones. Dejando a un lado sus contradicciones, en la actualidad el concepto de pastiche de este autor es ampliamente aceptado y ocupa un papel relevante en el debate postmoderno.

Las teorías de Jameson han tenido continuidad en los trabajos de importantes teóricos de la postmodernidad como Hal Foster o Dick Hebdige, convirtiéndose en referente para el análisis de textos culturales postmodernos. Siguiendo su línea de pensamiento se han publicado obras como *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature* (Hoesterey, 2001), que aborda el pastiche en las artes de un modo general, o *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (Sánchez-Biosca, 1995), un estudio más específico sobre los medios audiovisuales.

IV.1.4. EL NUEVO CONCEPTO DE PARODIA DE LINDA HUTCHEON

La lingüista canadiense Linda Hutcheon es una de las teóricas más revolucionarias que ha abordado el concepto de parodia en la era postmoderna. En su trabajo *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms* (Hutcheon, 2000 [1985]), esta autora reconoce la importancia que la parodia ha adquirido como un modo de expresión fundamental en el arte postmoderno. Por este motivo, Hutcheon desarrollará este nuevo concepto de parodia en *Poetics of Postmodernism* (Hutcheon, 1988) y *Politics of Postmodernism* (Hutcheon, 1989) dedicados a la estética postmoderna.

Hutcheon reinterpreta las nociones tradicionales de parodia, desarrollada por diversos investigadores como Dane y Rose, apoyándose en el hecho de que no existe una definición unívoca que se haya fijado a través de la historia de la parodia, por lo que debe ser redefinida en relación con el canon artístico de cada momento histórico.

En este sentido, en la cultura postmoderna se puede comprobar una disminución de la importancia del carácter cómico de la parodia, teniendo cada vez mayor importancia sus funciones intertextuales, metatextuales, dialógicas y críticas.

En el arte actual, la relación entre el texto parodiante y el parodiado se da por medio de un distanciamiento irónico o crítico, que no tiene por qué tener aspectos cómicos, por lo que «en su transtextualización e inversión irónicas [la parodia] es la repetición con la diferencia» (Hutcheon, 2000 [1985]: 32)⁶². Con esta nueva acepción, el campo de acción de la parodia se amplía, puesto que no solo incluye los aspectos burlescos del texto parodiado, sino que también

⁶² «Parody, then, in its ironic "trans-contextualization" and inversion, is repetition with difference».

incluye el distanciamiento irónico y crítico, y la recontextualización respetuosa de otras obras como homenaje, con el fin de aportar un valor o un nuevo significado en el proceso de creación paródica.

Hutcheon aplica su teoría al análisis de un gran número de manifestaciones concretas de la parodicidad, tanto propias de la modernidad como de la postmodernidad, que van desde la literatura hasta el cómic, de la pintura a la arquitectura, pasando por el teatro y el cine. En este sentido, en *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms* (Hutcheon, 2000 [1985]), la autora ejemplifica la potencial de la parodia en la literatura a través la obra de Jorge Luis Borges, John Barth, Robert Coover, Thomas Pynchon, Alain Robbe-Grillet, Tom Stoppard, Umberto Eco y Stanislaw Lem, entre otros. Poco después, en *Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*, ofrece cuantiosos ejemplos no solo del arte postmoderno, sino también del arte moderno, en que actúa la parodia, además de en la literatura (John Fowles, Christa Wolf, John Banville, Angela Carter, Jerzy Kosinski, E. L. Doctorow o Julio Cortázar), en la arquitectura (Paolo Portoghesi), en la pintura y en las artes plásticas (Hiromu Arakawa, Larry Rivers, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann o Hans Haacke), en la música (Peter Maxwell Davis, Gordon Crosse, George Rochberg, Karl Heinz Stockhausen, Luciano Berio o George John Rochberg), en la fotografía (Cindy Sherman) y el cine (Woody Allen, Brian De Palma o Carlos Saura). Así, por ejemplo, para Hutcheon, *Zelig* (Woody Allen, 1983), es una película en la que se invierten de manera irónica «las películas documentales históricas, las convenciones del género documental junto a otras específicas formas filmicas, desde *Ciudadano Kane* hasta *Rojos*»⁶³ (Hutcheon, 1989: 109) y en *Carmen* (Saura, 1995) se invocan y comentan, respectivamente la ópera de Bizet y la historia de Mérimée⁶⁴ (Hutcheon, 1988: 51). En sus trabajos Hutcheon señala que la parodia puede poner de manifiesto diversos significados en una misma obra, motivo por el que deben explicarse los distintos procedimientos y los efectos que actúan.

En síntesis, en la línea del pensamiento de la «parodia seria» de Genette, la teórica canadiense subraya lo innecesario de lo cómico en su concepto de parodia. Hutcheon destaca así la importancia que tiene la parodia en el debate sobre la intertextualidad, a la que considera la herramienta de expresión intertextual más importante, ya que pone en relación la obra «parodiante» con la parodiada, creando de esta manera un sistema de redes de interacción

⁶³ «Think of films like Woody Allen's *Zelig*, with its many parodic intertexts, including actual historical film footage and the conventions of documentary as well as other specific films from *Citizen Kane* to *Reds*».

⁶⁴ «Saura's flamenco film of *Carmen* invokes and comments upon both Bizet's opera and Mérimée's story».

textual. Hutcheon llega a la conclusión de que gran parte de la intertextualidad artística actual puede ser entendida como parodia.

IV.1.5. HACIA UNA PROPUESTA DE DEFINICIÓN INTEGRADORA DE PARODIA

Intentar delimitar la parodia resulta una tarea ardua, puesto que algunas de las definiciones existentes muestran una concepción demasiado amplia del fenómeno, mientras que otras, por el contrario, pueden resultar excesivamente restrictivas.

Algunas definiciones postmodernas de la parodia han rescatado la importancia de la comicidad como elemento esencial. Ejemplo de ello es Umberto Eco (Rose, 1993), quien resaltó la importancia de la comedia, definiendo la parodia metaficcional como el mejor tipo por su complejidad, entendida desde la distinción que hace Pirandello entre cómico y humorístico, donde lo primero transgrede las reglas, mientras lo segundo las pone en evidencia. Desde este punto de vista, para Eco la parodia metaficcional posee ambos elementos.

A la pregunta sobre si la parodia implica una aproximación cómica a una obra, proponemos una síntesis, así, aunque algunos teóricos estén o hayan estado en desacuerdo, en la práctica la parodia siempre ha estado ligada a un efecto cómico, desde Hegemón de Tasos hasta Charles Chaplin. Sin embargo, por otro lado, debemos resaltar los efectos serios que la parodia produce en el receptor pues, como hemos explicado, en muchas ocasiones sus efectos son contrarios a la risa.

Sin duda, sería incoherente prescindir del componente cómico de la parodia, aspecto que lleva asociado a esta estrategia discursiva desde los albores de la humanidad. Por este motivo, en este trabajo de investigación trataremos de mostrar un enfoque que permita un análisis significativo del papel que la parodia ejerce en la música cinematográfica postmoderna española basándonos en las reflexiones filosóficas sobre la posmodernidad (Lyotard, Jameson), en las que provienen del ámbito de la teoría literaria o arquitectónica (Umberto Eco, Charles Jencks), en las teorías post-estructuralistas sobre el análisis de las obras de la arte como «textos» (Julia Kristeva, Roland Barthes) y en el dialogismo intertextual de la narratología de Gérard Genette. Estos enfoques se combinarán con la definición mucho más incluyente que contempla el sentido serio al que alude Genette cuando afirma que la parodia de una obra cómica la convierte en seria y con las teorías más recientes sobre la parodia de Linda Hutcheon que acentúa que la parodia contemporánea debe ser vista como «una repetición con diferencia irónica» y no como una simple burla de la obra parodiada, en lo que se conoce como la parodia seria.

Así como la eliminación del elemento cómico de las definiciones de parodia puede llevar a conceptualizaciones demasiado amplias (en las que todo proceso intertextual podría ser considerado parodia), el énfasis en el elemento burlesco crea definiciones demasiado restringidas (en las que su radio de acción dejaría fuera complejos procesos significación por el mero motivo de no provocar la risa). Es por ello que abogamos por una definición integradora del concepto de parodia. En ese sentido, nos parece acertada la definición propone Carolina Tobar Zárate 2014: 17): «parodia es la imitación de cualquier obra, generalmente haciendo uso de aspectos cómicos, sea con objetivo de burla o de homenaje, a partir de la cual se crea una nueva obra original, claramente diferenciada, pero en la cual se identifica todavía la obra originaria» (Tobar Zárate, 2014: 17). Además «la comicidad se encontraría en la incongruencia [...] y no en aquello que una persona particular encuentra risible o no» (Tobar Zárate, 2014: 18). El resultado de la parodia no es siempre una comedia, puesto que se da el caso de que una comedia pase a una obra seria y en esta inversión estaría la verdadera comicidad.

En base a lo hasta aquí expuesto podemos definir parodia como una repetición con diferencia en la que se establece un diálogo irónico e intertextual entre la obra *parodiante* y la parodiada, o entre una misma obra y los distintos contextos en que se recibe. Esta estrategia discursiva tiene como consecuencia la resignificación del discurso de la obra, que de un modo más o menos intencionado, ofrece como resultado la burla o el homenaje, y sus muchos intermedios. Debemos observar que, independientemente de la existencia de intencionalidad en los procesos poéticos, la simple descontextualización del texto provoca la resignificación del discurso. Por todo ello, podemos afirmar que la parodia es una de las características de los procesos que podríamos enmarcar como críticos, constituyéndose en una estrategia de resignificación que ha contribuido a la disolución de los discursos hegemónicos (los cánones y los convencionalismos imperantes) en la era postmoderna.

La parodia no es solo un proceso de desmitificación de algo conocido por el público al que está destinada, sino también la confirmación del éxito alcanzado por el texto que se parodia; es decir, es en cierta medida un homenaje. La parodia evidencia la estrecha relación entre expresión y contenido que sirve de fundamento a los códigos que configuran los géneros de las diferentes manifestaciones artísticas y expresivas. Cualquier intervención que altera uno de sus rasgos distintivos produce el efecto paródico al incidir en las expectativas del receptor.

Para finalizar, y a modo de síntesis, la parodia responde a la búsqueda de renovación en el seno de una tradición, pero sin desvincularse de ella, de un modo dialógico. No olvidemos que la etimología del término responde a la traducción ambigua «al lado de» y «contra», de tal modo que se remite a una combinación entre proximidad y distanciamiento que está en la base

de la parodia. Al establecer esa relación con algo conocido, más aún si es algo apreciado, la parodia permite establecer relaciones entre textos, e incluso con el contexto sociocultural que favorece su aparición.

IV.2. LA PARODIA MUSICAL COMO ESTRATEGIA DE «RESIGNIFICACIÓN» EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL

La parodia es una de las características de los procesos que podríamos enmarcar como críticos, constituyéndose en uno de los múltiples factores que han contribuido a la disolución de los discursos hegemónicos en la era posthistórica (Danto, 1999 [1997]). En el cine son innumerables los ejemplos de citas paródicas en las que se ironiza una narración preexistente, llegado a constituir un género propio, con filmes que, desde lo cómico, parodian otras películas que se ha dado en conocer como *spoof movies*.

En este sentido, la parodia se ha venido asimilando tradicionalmente al género cinematográfico de la comedia, un género caracterizado fundamentalmente por dos ideas: la intertextualidad y el sentido humorístico. Sin embargo, en el cine postmoderno la parodia tiene una importante presencia como proceso transversal que actúa en los filmes de diferentes géneros, y en las diferentes hibridaciones que suelen presentar las películas postmodernas.

Como veremos, la música es un elemento clave a la hora de subvertir el discurso audiovisual. En este sentido, la cita, la alusión y la reutilización de músicas preexistentes, o de alguno de sus gestos musicales, con una finalidad paródica, son procedimientos de *resignificación* característicos del cine postmoderno.

En este apartado analizaremos diferentes secuencias de películas representativas del cine postmoderno español que hemos seleccionado como ejemplos paradigmáticos con los que trataremos de mostrar la manera en que la música y la imagen, y su interacción, articulan significados a partir de procedimientos paródicos.

Para ello comenzaremos con el análisis de dos secuencias en las que se emplea la cita musical con una intención paródica. La primera forma parte de la comedia negra *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000) en la que se cita la «Marcha imperial» de la saga *Star War* para caracterizar a un personaje desde la comicidad. La segunda secuencia seleccionada está incluida en el filme *Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis Letal)* (Santiago Segura, 2011) en la que se alude a la banda sonora de *Vértigo*, (Alfred Hitchcock, 1958) que se emplea en relación directa con la sensación de vértigo que siente su protagonista en una persecución, imprimiendo a la secuencia un marcado tono cómico en contraposición a la sensación de desasosiego que provoca en el espectador su hipotexto, la película de Hitchcock.

Pasaremos después a analizar las diferentes formas de utilización de convencionalismos musicales con fines paródicos, centrándonos en el caso paradigmático de la música *dabadaba* como un gesto musical que se ha venido asociando desde los años sesenta a la comedia y que en el cine postmoderno se reutiliza de un modo análogo en comedias como *Spanish Movie* (Javier Ruiz Caldera, 2009); sin embargo, se incluirá acompañando a una secuencia propia del *thriller*, como es el caso de *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000), dotando de un tono cínico, por contraste, a las imágenes de un supuesto asesinato.

A continuación, analizaremos la manera en que una canción popular compuesta expreso para un filme se utiliza con una función paródica. Para ello hemos seleccionado una secuencia de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980) en la que aparece una actuación de un grupo de punk como metáfora paródica que utiliza la burla y la ironía para trasgredir el mito tradicional de la mujer española.

También analizaremos las distintas maneras de reutilización postmoderna de canciones con una finalidad paródica analizando el caso particular de la comedia negra de Álex de la Iglesia en la que la música se utiliza desde la ironía o para subvertir su significado original; es decir, con una función paródica y de *resignificación*. Para el análisis de este fenómeno, que se manifiesta en toda la producción cinematográfica de este director, hemos seleccionado varias escenas de tres de sus películas: *Muertos de risa* (1999), *Balada triste de trompeta* (2010) y *Mi gran noche* (2015).

En el musical postmoderno también es frecuente la reutilización de canciones con función paródica. Por este motivo analizaremos una de las escenas del filme *20 centímetros* (Ramón Salazar, 2005) en el que se parodia el videoclip de la popular canción «True Blue», de Madonna, con el propósito de llevar a cabo una crítica a los discursos tradicionales sobre el papel de la mujer en una nueva lectura acorde con la reivindicación de otros tipos de sentir la sexualidad como es la transexual. Como veremos, esta secuencia manifiesta intensos procesos transmediales y locales.

Las películas postmodernas reutilizan con frecuencia la música «clásica» con una función paródica, fenómeno que, por un lado, favorece la permanencia del canon musical y, por otro, permite resignificar los discursos que se asocian a las diferentes obras musicales. Para entender cómo se reciclan las obras musicales «clásicas» desde una mirada paródica nos centraremos en el análisis de una de las secuencias de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998), en la que una rearmonización del tema principal con el que comienza «La mañana», de *Peer Gynt*, del compositor noruego Edvard Grieg, y su descontextualización, potencian la vertiente cómica de la escena. Después analizaremos la secuencia de *Crimen*

ferpecto (Álex de la Iglesias, 2004) que incluye el «Preludio» de la *Suite Inglesa*, nº 2, BWV 807, en la menor, de Johann Sebastian Bach. En esta escena, el marcado carácter enactivo de la fuga refuerza las imágenes de la huida del protagonista y entabla diálogos con la música *dabadaba*.

En *Que baje Dios y lo vea* (Curro Velázquez, 2018), el sensual «Vals de Musetta» [*Quando m'en vò* / «Cuando voy»] de la ópera *La Bohème* (1896), de Giacomo Puccini, detiene el ritmo narrativo para así representar el momento de paréntesis y reflexión en el que se adentra su protagonista. El ambiente espiritual que crea la pieza operística se relaciona con el espacio monacal en el que se desarrolla la acción y contrasta con las imágenes humorísticas de unos monjes jugando al fútbol.

El *Aria de la suite orquestal*, nº 3, en re mayor, BWV 1068, de Johann Sebastian Bach, se incluye en *Paella Today* (César Sabater, 2018) en un arreglo vocal con un estilo *doo bop* que suspende el tiempo narrativo emulando el estado de ensimismamiento que experimentan los protagonistas masculinos del filme ante la visión de su sensual protagonista femenina. Por otro lado, el particular arreglo que presenta la pieza provoca una sutil diferencia irónica con respecto a la interpretación que el espectador espera, reafirmando el carácter humorístico de la secuencia.

Seguiremos con el análisis de escenas que evidencian las diferentes maneras en que las alusiones musicales cumplen una función paródica en el contexto fílmico. Para ello, en primer lugar, analizaremos varias secuencias del filme *Superlópez* (Javier Ruiz Caldera, 2018) en las que la banda sonora alude paródicamente, pero también como homenaje, a la música de los filmes de superhéroes, tomando a la banda sonora de *Superman* como referencia. Por otro lado, la secuencia de los títulos de crédito iniciales de *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000) puede ser considerada una parodia del comienzo de la película *Vértigo*, (Alfred Hitchcock, 1958), a la que homenajea, pero con la que manifiesta una sutil diferencia irónica. Como veremos, la música que acompaña a las imágenes alude a los gestos de la música asociada al género del *thriller* y emula el gesto obstinado de la música compuesta por Herrmann, pero se resignifica, por contraste, con unas imágenes que exageran el hipotexto fílmico que se alude como prelude de una comedia negra que hibrida los géneros del *thriller* y el terror.

Para finalizar, aplicaremos el nuevo concepto de parodia seria al análisis de una secuencia del filme *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), una versión cinematográfica del popular cuento de los hermanos Grimm en la que los procesos paródicos y de descontextualización actúan sobre la imagen y la música, y en su interacción, *resignificando* el hipotexto del que se derivan. En este filme la música conecta con los tópicos musicales de lo «grotesco» y del «lamento», no para llevar a cabo una burla, sino con la finalidad de deconstruir lo masculino y reforzar los discursos del dolor y la muerte respectivamente.

IV.2.1. LA CITA MUSICAL PARÓDICA

Como es bien conocido, en la imagen son innumerables los ejemplos de citas paródicas en las que se ironiza una narración preexistente. En el mismo sentido, en la música se emplean distintos procedimientos para conseguir una finalidad paródica. El primero que estudiaremos es la cita.

La cita musical puede considerarse el caso más explícito de intertextualidad musical que tiene lugar cuando, en el transcurso de una obra musical, se hace referencia, en un momento determinado de su discurso, a otra obra musical concreta del propio compositor o de otro autor (López Cano, 2007: 31).

Entre los numerosos ejemplos de citas paródicas musicales que se emplean con diferentes finalidades expresivas, nos centraremos en el análisis de algunas secuencias en las que la cita musical paródica carga de significatividad al discurso fílmico.

IV.2.1.1. *LA COMUNIDAD* (2000)

Para ejemplificar la función paródica con la que se puede utilizar la cita musical recurriremos a una secuencia del filme *La comunidad* (Álex de la Iglesia - Roque Baños, 2000). En una de las secuencias de esta película, el compositor Roque Baños recurre a la cita de uno de los temas musicales más reconocibles de la cinematografía contemporánea. Nos referimos a la «Marcha imperial» («Imperial March») de la saga *Star Wars* (Georges Lucas – John Williams, 1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005). La cita es prácticamente literal, apareciendo tan solo el primer motivo, el más reconocible, que conecta al espectador con el tópico de la marcha fúnebre, modificado tan solo ligeramente.

En el filme de Álex de la Iglesia, como suele ser norma en las películas postmodernas, se presenta una hibridación de géneros cinematográficos que van desde el terror hasta la comedia y el humor negro. No obstante, en *La comunidad* predominan los convencionalismos del *thriller* con una fuerte carga moral en el que, a través del contraste y la ironía, se aborda como tema central la codicia como uno de los pecados capitales del ser humano. El motivo musical de la «Marcha imperial» se asocia en el filme de Álex de la Iglesia a la caracterización de uno de los personajes, Charly (Eduardo Antuña). Es el hijo, ya maduro, de una de las vecinas de la comunidad, Dolores (Kity Manver), y representa el estereotipo del discapacitado mental presente en todo grupo social. Obsesionado por las películas de la saga *Star Wars*,

Charly vive aislado dentro de la comunidad de vecinos por la que deambula disfrazado de uno de sus protagonistas, Dark Vader, encarnación del mal y máximo representante del «lado oscuro». El personaje da lugar a diferentes situaciones cómicas en las que la parodia se emplea como contrapunto cómico a la tensión fílmica tan propia del *thriller*. Charly emplea en su vida cotidiana frases extraídas de la saga espacial a modo de citas descontextualizadas, consiguiendo dotarlas de un nuevo significado, siempre desde la comicidad. Enamorado de la protagonista, Julia (Carmen Maura), una agente inmobiliaria cuyo matrimonio no pasa por el mejor de los momentos, dará un giro inesperado al desenlace del filme.

La película de Álex de la Iglesia presenta una clara intención moralizante, por lo que la parodia se emplea como elemento de crítica social al evidenciar sus excesos e inmoralidades: en una sociedad depravada como la nuestra, en la que todo vale con el fin de conseguir dinero y en la que la avaricia es un rasgo común a todos sus miembros, el individuo considerado como retrasado se revelará como el más inteligente y el que más integridad moral manifiesta, o al menos, tras la autoliquidación de todos los miembros entre sí, se convertirá en el único superviviente.

En la secuencia, Charly, tras ayudar a Julia a huir de la comunidad, escapa con una maleta cargada con el dinero mientras el resto de los vecinos pelean por un falso señuelo (otra maleta) [F.1-3]. Entonces, un corte en la imagen muestra de un modo muy convencional (aludiendo al lanzamiento de periódicos tantas veces visto en el cine) un anuncio publicado, en la sección de clasificados del periódico *El País*, en el que Charly se identifica como el caballero oscuro con el fin de reencontrarse en secreto con su amada. Este momento se acompaña de la cita musical a la «Marcha imperial» [F.4-7].

A continuación, tiene lugar el reencuentro de la pareja en el madrileño bar El Oso y el Madroño donde, tras repartir algunos fajos de billetes entre la popular clientela, los dos bailan la famosa canción asociada al movimiento estudiantil de la tuna «Estudiantina portuguesa» (Arturo Rigel, F. Ramos de Castro, Lidya Ferreira y José Padilla, 1950) [F.8- 13]. La fuente sonora, un organillo accionado por un organillero vestido de chulapo, justifica la música en la diégesis en el contexto del bar de ambiente castizo en el que tiene lugar la fiesta de celebración del feliz reencuentro de la pareja como desenlace de la película [F.10].

Inmediatamente después la imagen muestra los billetes del popular juego *Monopoly*, por los que Charly había sustituido los billetes reales en la maleta que actuó de señuelo, volando por la calle de Alcalá, en un tróvelin que enfoca al cielo con el que finaliza el filme [F.14-18].



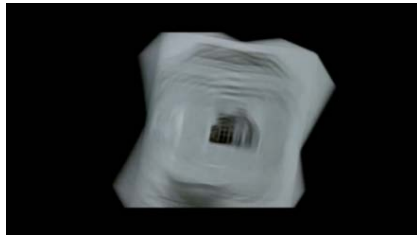
[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

IV.2.1.2. *TORRENTE 4: LETHAL CRISIS (CRISIS LETAL)* (2011)

El dialogismo intertextual presente en las producciones cinematográficas postmodernas se manifiesta a menudo como relación metatextual. En otras palabras, las películas dialogan con otras películas más que con la realidad misma. En este sentido, trece años después del estreno de *Torrente, el brazo tonto de la ley* se lleva a la pantalla la secuela *Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis Letal)* (Santiago Segura – Roque Baños, 2011) en la que la música compuesta para una de las secuencias por el ecléctico compositor Roque Baños cita la banda sonora de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), de Bernard Herrmann, que se emplea como cliché en relación directa con la sensación de mareo que siente su protagonista en una persecución que tienen lugar por las alturas de un edificio, imprimiendo a la secuencia un marcado tono cómico en contraposición a la sensación de desasosiego que provoca en el espectador la película de Hitchcock.

En la secuencia en la que tiene lugar la cita podemos ver a Torrente que, tras escapar de la cárcel, persigue a Julito Rin Rin (Kiko Rivera) para tratar de vengarse al creer que fue él quien le había delatado a la policía.

La persecución tiene lugar en lo alto de la azotea del club de alterne del que acaban de salir. El discurso musical que acompaña a las imágenes transita por varios tópicos muy convencionales a modo de *mickeymousing*. La música que acompaña a la persecución alude, en su comienzo, a la propia de los dibujos animados. Los dos protagonistas saltan a otro edificio momento en que el discurso sonoro torna hacia una gestualidad sensual ante la imagen de dos prostitutas que toman el sol en *topless* en una de las azoteas [F.1]. A continuación, la música de *thriller*, predominante en la escena, subraya la persecución que tiene lugar en las imágenes.

La visión de la calle en un plano picado desde lo alto del edificio hace que Torrente sufra una intensa sensación de vértigo, momento en que aparece de una forma muy

convencional la cita al tema principal del filme de Hitchcock que, en este nuevo contexto cómico, evidencia un marcado carácter paródico [F.2].

Torrente se repone y continúa persiguiendo a Julito mientras escuchamos una música marcadamente rítmica. El joven, al no ver escapatoria posible, salta la barandilla de protección que rodea la azotea del edificio. Acorralado, se agarra a la barandilla y mira hacia abajo [F.3]. La cámara enfoca de nuevo un plano picado de la calle que se acompaña de un acorde tenso propio de la música de *thriller*. Julito expresa tener miedo, pero Torrente le recrimina haberle traicionado. En ese preciso momento de tensión la música hibrida el gesto del *thriller* con una nueva alusión al tema musical de la película *Vértigo*. En el momento en que Torrente trata de atraparlo, Julito cae desde las alturas sobre un montón de bolsas de basura, salvando así su vida [F.4-6].

El final de la secuencia se acompaña de un final musical inesperado, una cadencia perfecta mayor que contrasta con la tensión creada por el discurso musical hasta ese momento, reafirmando el tono cómico de la escena.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

En síntesis, en la secuencia analizada se recurre al gesto hipnótico de la banda sonora de *Vértigo*, no solo para provocar en el espectador una análoga sensación de mareo, sino como cita paródica que refuerza el carácter humorístico de unas imágenes cómicas, aprovechando así el contraste con la película de Hitchcock que viene a la memoria del espectador.

IV.2.2. LA UTILIZACIÓN DE CONVENCIONALISMOS MUSICALES CON FINES PARÓDICOS: EL CASO PARADIGMÁTICO DE LA MÚSICA *DABADABA* EN EL CINE ESPAÑOL

IV.2.2.1. *LA COMUNIDAD* (2000)

Volvemos de nuevo sobre el filme *La comunidad* para analizar la manera en que la cinematografía postmoderna española utiliza ciertos convencionalismos para resignificar el discurso que se muestra en las imágenes.

En la secuencia seleccionada la música compuesta por Roque Baños presenta un importante componente de comicidad que desviará hacia la ironía unas imágenes que sin ella presentan los códigos más convencionales del *thriller*. Se trata de una de las secuencias centrales en la que Emilio (Emilio Gutiérrez Caba), el presidente de la comunidad de vecinos, trata de asesinar a Julia (Carmen Maura) golpeándola con una llave inglesa, con la intención de arrebatarle una ingente cantidad de dinero con el que se había hecho de forma imprevista [F.1-3].

En un cambio de guion inesperado, Julia, acorralada en el baño de la vivienda sin aparentes posibilidades de escapar, tira de la alfombra sobre la que Emilio se dispone a propinarle el golpe de gracia. Emilio cae sobre la bañera, golpeándose en la cabeza [F.4-6].

Julia, que cree que Emilio ha muerto, se lava las manos en el lavabo que había quedado destrozado en el forcejeo [F.7]. Se limpia la sangre de la cara [F.8]. Suena el teléfono. La protagonista coge la llamada, es la inmobiliaria que le avisa de que en breve tendrá lugar una nueva visita al apartamento. Mientras habla por teléfono aprovecha a fumarse un cigarrillo [F.9]. Entonces coge por los pies el cuerpo inerte de Emilio y lo arrastra por el suelo [F.10-11].

La sangre se derrama en un plano muy cinematográfico [F.12] y se ve cómo se va esparciendo por el suelo mientras arrastra el cadáver [F.13].

Suena el timbre de la puerta, Julia se sobresalta y se apresura para esconder el cuerpo en un armario [F.14-15]. Se abre la puerta del apartamento y un personaje con cara de ingenuo asoma la cabeza [F.16]. Se trata de otro vendedor de pisos que penetra en la vivienda con una pareja interesada en su compra [F.16-17].

El vendedor se percata de la presencia de Julia en el piso y la llama para que se acerque [F.18]. Vemos la imagen de Julia que se ha puesto un pañuelo en la cabeza y unas gafas de sol

para ocultar su identidad [F.19]. Julia entabla con el vendedor una conversación como si nada hubiera ocurrido [F.20-21].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



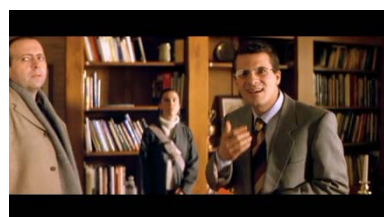
[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]

En esta secuencia se utiliza el gesto musical conocido popularmente como *dabadaba* que el compositor Antón García Abril ya empleaba en los años sesenta en comedias como *Sor Citroën* (Pedro Lazaga - Antón García Abril, 1967) con fines paródicos⁶⁵. La distancia irónica provocada por el empleo de este convencionalismo musical paródico contrasta con las imágenes violentas, permitiendo al público asumir toda la violencia que aparece en la pantalla desde la comicidad. Además, el carácter enactivo de la música empuja la acción hacia delante.

La música *dabadaba* permite al público establecer un diálogo intertextual con toda una línea de comedias que podríamos trazar a lo largo de la historia de la cinematografía española. En este sentido, *dabadaba* era la letra del tema música principal de *Sor Citroën* (1967), la película de Pedro Lazaga protagonizada por Gracita Morales, en el papel protagonista de la Hermana Tomasa, José Luis López Vázquez y Rafaela Aparicio.

Este tipo de música refleja claros procesos intertextuales que conectan la música vocal onomatopéyica del *doo bop*, la sincopación rítmica de la *bossa nova* y, en ocasiones, el gesto de contrapunto bachiano. Era una música considerada ligera, muy simple, que con una base de *bossa nova* ofrecía una armonía acordal fácilmente tarareable. Algunos precursores de esta música fueron el compositor francés Francis Lay con su famosa banda sonora del film *Un hombre y una mujer* (*Un homme et une femme*, Claude Lelouch - Francis Lai, 1966), y en el panorama nacional, los compositores Waldo de los Ríos o Augusto Algueró, aunque alcanzó su cénit con Antón García Abril. Ésta fue la manera más frecuente de «poner la letra» de las canciones que componían la banda sonora de muchas de las películas españolas de la década de los años sesenta y principios de los setenta. Pronto se consideraría un subgénero etiquetado como *dabadaba* que llegaría a representar todo un movimiento *kitsch* que incluye

⁶⁵ En *Sor Citroën* se manifestaban los cambios que procuró el Concilio Vaticano II, ofreciendo una nueva visión de la religión católica, que se tradujo en diferentes aspectos, entre los que destaca el intento de divulgar una visión bondadosa de la figura de la monja. Este cambio, que tuvo lugar en una ya de por sí dilatada tradición cinematográfica española que aborda esta figura, se refuerza con el empleo de la música *dabadaba* que le da un toque distendido, cercano y gracioso en un intento de popularizar su función social.

manifestaciones en el cine, la televisión, la fotografía y la cartelería, todo ello entorno a estas músicas y películas.

A mediados de los sesenta la música *dabadaba* se empleó en gran parte de las bandas sonoras de las producciones cinematográficas españolas estableciéndose como uno de los elementos característicos de las películas calificadas como *españoladas* (Arce, 2010). Títulos como *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga - Antón García Abril, 1968), *Las Ibéricas F.C.* (Pedro Masó - Antón García Abril, 1971) y otras menos conocidas como *Lola, espejo oscuro* (Fernando Merino - Antón García Abril, 1966) o *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga - Antón García Abril, 1966) copaban las carteleras de los cines. Esta filmografía es el resultado del tardofranquismo, reflejo de la tímida apertura que el régimen franquista experimentó en la década de los sesenta, que vino a darse en conocer como el *desarrollismo*, calificativo con el que se hace referencia al desarrollo económico que tuvo lugar en este periodo histórico, proceso paralelo a la apertura moral que conllevó la celebración del Concilio Vaticano II en el catolicismo. La mejoría en las condiciones económicas del país propició la aparición de la publicidad en televisión, aspecto que dio lugar a intercambios transtextuales entre el cine y la pequeña pantalla. La música *dabadaba* se trasladó así a la televisión con presencia en numerosos anuncios publicitarios que se emitían por aquel momento. Ejemplos de ello son los *spots* de productos tan diversos como los electrónicos (*Phillips*) o bebidas alcohólicas (coñac *Fundador*) que representaban la ambigüedad con que el régimen franquista trataba de aparentar una sensación de progreso, a la par que reafirmaba sus



Sor Citroën
(Pedro Lazaga, 1967)



El turismo es un gran invento
(Pedro Lazaga, 1968)



La ciudad no es para mí
(Pedro Lazaga, 1966)

En síntesis, en la secuencia analizada, la descontextualización de la música es un elemento clave a la hora de subvertir el significado de las imágenes. En este sentido, como hemos comprobado, la música *dabadaba* se emplea con una finalidad paródica aprovechando las imágenes cómicas que vienen a la memoria del espectador que contrastan con la violencia

de la escena. Por otro lado, se pone en funcionamiento el efecto de la nostalgia que alude a un pasado feliz irrecuperable.

IV.2.2.2 *SPANISH MOVIE* (2009)

Otro ejemplo de utilización de la música *dabadaba* como cliché fijado a las escenas de las comedias tiene lugar en la secuencia inicial del filme *Spanish Movie* (Javier Ruiz Caldera - Fernando Velázquez, 2009).

Spanish Movie es la ópera prima de Javier Ruiz Caldera que, siguiendo la estela de filmes estadounidenses como *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans - David Kitay, 2000) y sus secuelas, de la que reutiliza su propio título como paratexto, parodia los grandes éxitos de nuestra cinematografía, recurriendo a la cita de películas como *El orfanato*, *Los otros*, *Volver*, *Alatriste*, *El Laberinto del Fauno* o *Mar adentro*. También facilitaron a este filme materiales fílmicos altamente parodiabiles títulos como *Los lunes al sol*, *Abre los ojos*, *Rec* o *El bosque*. El lado cómico y subversivo suele estar acompañado de lo que pretende ser un homenaje, en tono de comedia, a títulos populares del cine español.

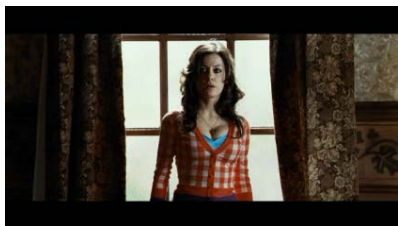
Con la misma finalidad paródica en este filme se caricaturizan algunos de los personajes protagonistas de las películas parodiadas. Así, la actriz aragonesa Alexandra Jiménez caricaturiza como Ramira a Raimunda, el personaje protagonista de *Volver* con el que Penélope Cruz ganó un Goya y estuvo nominada al Óscar. Alejandro Amenábar, Javier Bardem o Nicole Kidman son algunos de los que sufrieron el cómico homenaje de Ruiz Caldera⁶⁶. Completaron el reparto varios cómicos del medio televisivo como Joaquín Reyes (*Muchachada Nui* y *Camera Café*), Silvia Abril (*Homo Zapping* y *Buenafuente*), Carlos Areces (*Muchachada Nui*) y Eduardo López (*La que se avecina*). Además, el filme contó con el cameo del referente mundial de este género, Leslie Nielsen, protagonista de *spoof movies* tan populares como *Aterriza como puedas*

⁶⁶ Un ejemplo de caricaturización en el filme *Spanish Movie* es la aparición del actor Carlos Areces parodiando a Anton Chigurh, el personaje interpretado dos años antes por Javier Bardem en el filme estadounidense *No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, Joel Coen, Ethan Coen - Carter Burwell, 2007). Pedro San Antón (Carlos Aceres) caricatura a su vez de Ramón Sampedro de *Mar adentro*, aparece en pantalla corriendo por una Gran Vía desierta, como ya hiciera Eduardo Noriega en *Abre los ojos* hace más de una década. Eso sí, en esta ocasión botella de butano en mano como cita a la película de los hermanos Coen, momento en que Pedro San Antón queda paraplégico tras atropellarle el coche de *rally* de Carlos Sainz y Luis Molla.

(*Airplane!*, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker - Elmer Bernstein, 1980)⁶⁷. También aparecen cameos de otros referentes del cine español como el director Álex de la Iglesia.

En la secuencia que analizaremos Ramira, caricatura de Raimunda, la protagonista de *Volver*, atraviesa un bosque cubierta por una capucha roja, aludiendo las secuencias del filme *El bosque* (*The Village*, M. Night Shyamalan - James Newton Howard, 2004) para llegar a la mansión donde se rodó *El Orfanato*, edificio que guarda similitudes con la mansión en que se desarrolla la narración del filme *Los otros*, para hacer las funciones de nueva ama de casa.

Tras caer por una escalera, y adoptar la condición de espíritu, Ramira, que no es consciente de su nueva situación, ve escondido tras una pared al niño Simeón (Óscar Lara) [F.1-4]. Simeón parece padecer una enfermedad que le hace fotosensible en referencia al argumento del filme de Amenábar. Ramira cree que es una tontería del niño y le saca arrastrando de la mansión para que le siente bien el aire del exterior [F.5]. En un principio Simeón parece no manifestar reacción adversa alguna. Sin embargo, cuando empieza a brillar el sol comienza a combustionar y su cuerpo arde en llamas. Simeón comienza a correr y gritar despavorido [F.6-15].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

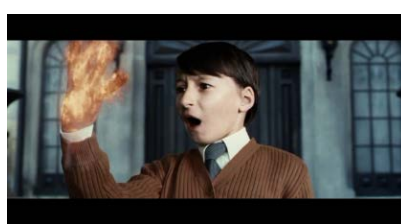
⁶⁷ En el tráiler promocional de *Spanish Movie* Nielsen protagoniza una serie de *gags* junto al humorista malagueño Chiquito de la Calzada tendiéndose puentes transnacionales a través de la parodia que subrayan aspectos identitarios estadounidenses y españoles en el contexto de la globalización.



[F.7]



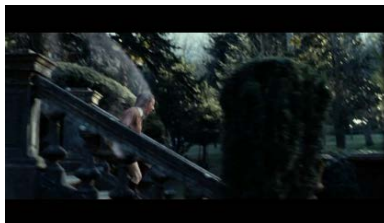
[F.8]



[F.9]



[F.13]

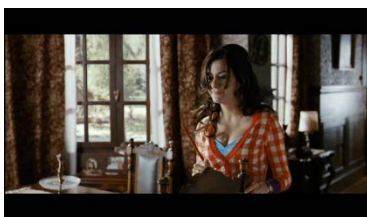


[F.14]



[F.15]

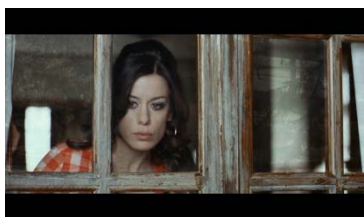
Al escuchar los gritos provenientes del exterior Ramira sale de la casa [F.16-17]. Simeón, humeante tras la combustión realiza un gesto obsceno con el dedo de su mano [F.20]. Ramira queda perpleja ante los restos calcinados de Simeón que explotan saltando por los cielos en pedazos [F.21-22]. Entonces, en la pantalla se muestra el título del filme cuyas letras, de una tipología muy similar a la empleada en el filme *Scary Movie*, caen del cielo, golpeando contra la propia pantalla que se rompe en pedazos [F.23-25]. La cámara se traslada a la habitación de Laura (Silvia Abril), la madre de Simeón, parodia de Grace Stewart (Nicole Kidman) de *Los otros*, mientras prepara la medicación que necesita su hijo [F.26-27]. Ramira traslada los restos calcinados del cuerpo de Simeón corriendo por la casa para ocultarlos de la vista de su madre [F.28-30].



[F.16]



[F.17]



[F.18]



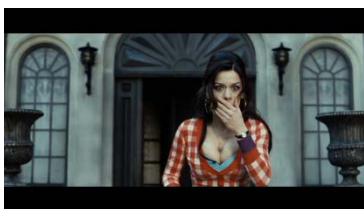
[F.19]



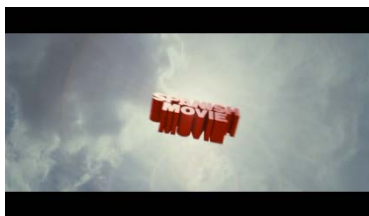
[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



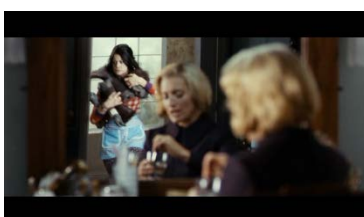
[F.25]



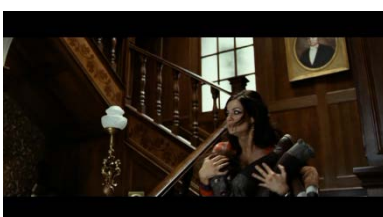
[F.26]



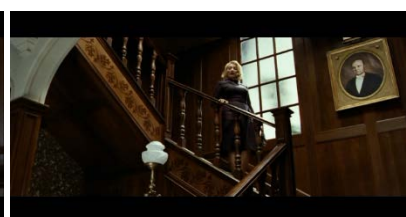
[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]

Es en este momento en el que hace acto de presencia la música *dabadaba* remarcando el carácter cómico de la situación y procurando la aceleración de la acción hacia su culminación. En la imagen, lo cómico experimenta un crescendo en una sucesión frenética de *gags*: Ramira intenta acabar de incinerar los restos de Simeón en la chimenea avivando el fuego con un fuelle, al no conseguir su propósito, trata entonces de disimular el cuerpo colgando sus pedazos en un perchero, para, por último, introducirlos en una puerta secreta ubicada en una de las paredes de mansión en una nueva alusión a los filmes de Juan Antonio Bayona y Alejandro Amenábar [F.31-36].



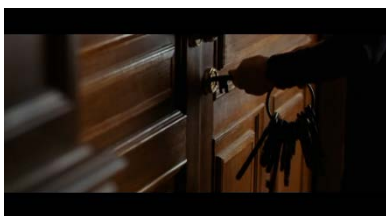
[F.31]



[F.32]



[F.33]



[F.34]



[F.35]



[F.36]

Laura, la madre de Simeón, intenta abrir la puerta de la dependencia en que se desarrolla la acción de manera infructuosa: lo intenta con las llaves de un automóvil, momento en que la música *dabadaba* se interrumpe para mostrar el sonido característico del mando de apertura de puertas a distancia, realiza un nuevo intento con el manojó de llaves de la mansión, para finalizar recordando que la puerta estaba abierta [F.37-38]. Justo antes de que Laura abra las puertas y descubra lo que está ocurriendo, Ramira se percata de que uno de los brazos de Simeón —que ha quedado reproduciendo el gesto obsceno con el dedo de la mano— queda a la vista [F.40]., por lo que en el plano final de la secuencia, ante Laura, que pregunta si ha visto a Simeón, se muestra a Ramira en una posición cómica que pretende ser el culmen de la secuencia: ha disimulado el brazo mutilado haciéndolo pasar por su propio brazo y la posición obscena del dedo junto a la mejilla simula ser un gesto pensativo, todo ello en una composición que trata de conseguir provocar la risa en el espectador [F.43-44].



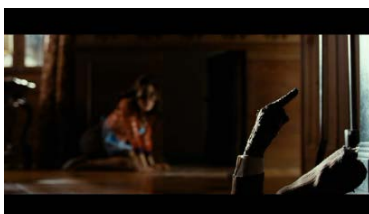
[F.37]



[F.38]



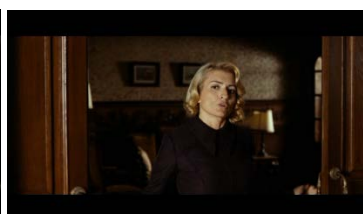
[F.39]



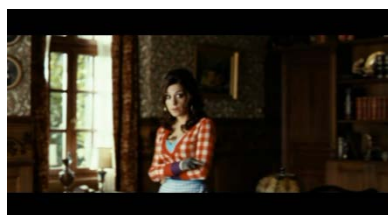
[F.40]



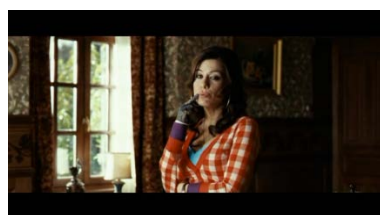
[F.41]



[F.42]



[F.43]



[F.44]

En *Spanish Movie* la música *dabadaba* aparece en varias de sus secuencias cómicas. Concretamente en la que Pedro San Antón (Carlos Areces), que parodia al personaje Ramón San Pedro del filme *Mar adentro*, postrado en la cama por una tetraplejia, pide a Ramona relaciones. Al no ver posibilidades de que estas lleguen a término, Pedro pide a Ramona que le traiga sus medicinas y entre ellas un bote de pastillas con la finalidad de suicidarse. Ramona, con su actitud inocente, que es objeto de caricatura, se las ofrece. Pedro entra en parada cardiorrespiratoria tras la ingesta de las pastillas. Laura, que es hermana de Pedro, intenta entrar en la habitación. Ramona atranca la puerta con una silla e intenta reanimarlo golpeando su pecho. A continuación, toma los cables de una lámpara de mesilla y aplica directamente sobre el cuerpo inerte de Pedro la descarga eléctrica. La reanimación de Pedro tiene lugar justo en el instante en que su hermana consigue abrir la puerta. De nuevo, la acción frenética cargada de comicidad que se muestra en la pantalla se acompaña de la música *dabadaba*, con toda la carga de significación irónica que aporta al discurso audiovisual, contrastando, todo ello, con la seriedad del tema que se trata: la eutanasia.

IV.2.3. LA UTILIZACIÓN DE CANCIONES POPULARES CON FUNCIÓN PARÓDICA

IV.2.3.1. *PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN* (1980)

En la primera película de Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) aparece una actuación del grupo de punk Bomitoni Grup, trasunto del popular grupo madrileño Alaska y los Pegamoides. Sus miembros, con la cantante Alaska (Olvido Gara) al frente, aparecen en escena realizando un *playback* de una canción compuesta exprofeso para la película: «Murciana marrana».

La secuencia, en la parte central del metraje del filme, comienza enfocando un local de conciertos que se encuentra cerrado y en cuyo acceso podemos ver varios carteles que anuncian la actuación que tendrá lugar esa misma noche, como se puede leer «después de una desastrosa gira por provincias vuelven a Madrid...», una frase irreverente acorde a la idiosincrasia de los grupos punk del momento [F.1].

Dos chicas jóvenes, una de ellas con marcado acento argentino que dice ser amiga de la cantante del grupo, mantienen una conversación en la puerta del local. No tienen dinero para las entradas, por ese motivo tratan de conseguirlo pidiéndoselo a los transeúntes. Un grupo

de mujeres jóvenes se acerca caminando, pero según una de las dos jóvenes: «las mujeres no dan nada». Luego se acerca un joven y consiguen que les de un billete [F.2-6].

A continuación, un corte en el metraje nos traslada al interior de la sala de conciertos en la que el público corea el nombre del grupo. Entre los asistentes vemos a Pepi (Carmen Maura) y a Luci (Eva Silva) [F.7]. Flavio McNamara sale a presentar el concierto con una vestimenta transgresora, gafas de sol y una larga peluca [F.8]. Se presenta en inglés como el presidente del club de fans del grupo y da paso a la actuación. En el momento en que suben al escenario Bom (Olvido Gara), la cantante, quita la peluca al presentador [F.9]. Comienza la actuación mientras el público aplaude entusiasmado [F.10-11].

Uno de los miembros del público vomita, por fumar demasiado y la excesiva ingesta de alcohol, en alusión al trasgresor nombre del grupo musical [F.12-13]. La imagen muestra un primer plano de Pepi y Luci muy sonrientes [F.15]. Pepi le dice a Luci: «¡Estarás contenta!». A lo que Luci, que representa a la mujer tradicional que se está emancipando, le agradece que le hubiera presentado a la cantante integrándola así en un nuevo ambiente social.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



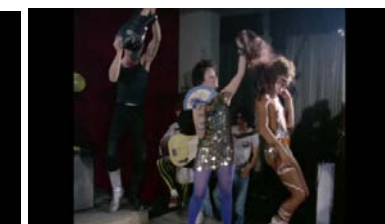
[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

En ese preciso momento comenzamos a escuchar la canción. La cantante presenta algunos de los elementos típicos tradicionales de las cantantes tradicionales, las de la copla, una peineta y un abanico, pero que aquí son de plástico, como los de las tiendas de *souvenirs* [F.16]. Estos elementos simbólicos, que aparecen denigrados, evidencian que está actuando la parodia como medio para subvertir el discurso de la puesta en escena tradicional.

La escena del concierto muestra la manera convencional en que se suelen rodar las actuaciones sobre el escenario, con planos generales del grupo, primeros planos de algunos de sus miembros y contraplanos del público [F.17-22].

La letra de la canción «Murciana marrana» se articula sobre insultos y secreciones y alude a una de las protagonistas del filme, Luci, a la que se dirigen directamente las palabras en la secuencia.

Te quiero porque eres sucia, guarra, puta y lisonjera, la más hortera de Murcia, y a mi disposición entera. Sólo pienso en ti, murciana, porque eres una marrana.

Esta letra se puede entender como una forma de subvertir el modelo tradicional de mujer que representa. No en vano, en el desarrollo del filme Luci descubrirá, o reinterpretará, su gusto por el masoquismo que ya vivía en el marco familiar (su marido es un policía maltratador).

Flujos vaginales, menstruaciones, orina, vómitos, mocos y semen se muestran acordes al conjunto irreverente de un filme en el que «lo prohibido toma carta de naturalidad burlesca: sexo y violencia se fusionan, violación, agresión y acoso se convierten en una broma picante, la

perversión y agresión son placenteras. Y, la masculinización de lo femenino [...] pueden servir para mostrar anhelos juveniles de liberación sexual o de eliminación de tabúes en los comportamientos sexuales femeninos» (Arroyo Fernández, 2011: 267). En este sentido, la inclusión de la canción «Murciana marrana» en el filme de Almodóvar debe ser entendida como metáfora paródica que utiliza la burla y la ironía para dismantelar ese mito tan tradicional de la mujer española, sufridora y que todo lo aguanta. «Es la licencia que se permite el arte y el cine, en este caso, para expresar una realidad a través de la parodia y la exageración, y no una cuestión de legitimar la violencia machista» (Arroyo Fernández, 2011: 267).

Luci se abalanza sobre la cantante en el escenario y la abraza visiblemente conmovida [F.23-24]. Entre el público vemos a una joven que saluda a uno de los miembros del grupo que es de su pueblo. La joven es cantante, como declara, de otro estilo, y modelo (Kity Mánver). Un hombre sentado a su lado le pide el teléfono, pero ella le rechaza y le pide que quite su mano de encima refiriendo hacia el género masculino: «todos son iguales» [F.25-27].

El final de la canción coincide con el final de la secuencia en la que uno de los miembros de la banda, el teclista, emite unos gritos peculiares repetidamente [F.28-30].



[F.16]



[F.17]



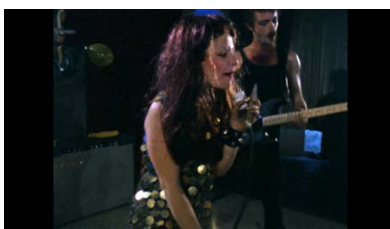
[F.18]



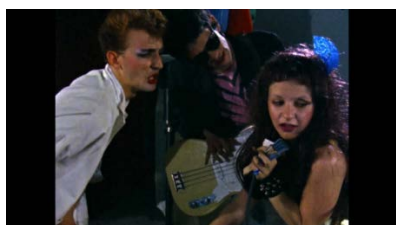
[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



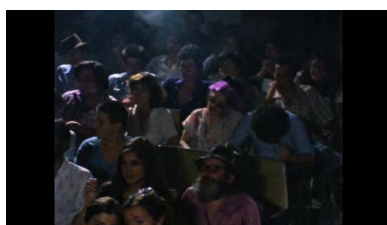
[F.26]



[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]

Los productos culturales de la postmodernidad, y entre ellos los filmes y la música, se caracterizan por su capacidad de resignificar los discursos desde una perspectiva paródica e irónica. La parodia es una de las características de los procesos que podríamos enmarcar como críticos, constituyéndose en uno de los múltiples factores que han contribuido a la disolución de los discursos hegemónicos en la era posthistórica. En este sentido, la subcultura del punk ha venido empleando la parodia como medio de subvertir los discursos hegemónicos de una sociedad conservadora, representada aquí por el régimen franquista.

Los estudios de Dick Hebdige sobre la vida cotidiana de los *punks* y su idea de bricolaje están próximas a las de pastiche y parodia. El punk como subcultura que rechaza la cultura hegemónica se expresa a través de la transformación, reapropiación y uso de objetos y símbolos descontextualizados (Hebdige, 1979). Son todos estos elementos (música tanto a nivel sonoro-distorsión como su letra, vestuario, elementos «performativos», etc.) los que se ponen en juego en la secuencia analizada como forma de subvertir ciertos valores del anticuado régimen franquista en la sociedad española de la Transición en la que la producción del filme de Almodóvar se inscribe.

IV.2.4. LA REUTILIZACIÓN DE CANCIONES POPULARES CON FUNCIÓN PARÓDICA

El cine postmoderno ha visto surgir un fenómeno de recuperación de canciones del pasado. En este sentido, se observa una importante reutilización de las canciones de las décadas

anteriores, hecho que evidencia la importancia que la nostalgia y las estéticas «retro» adquieren en la era postmoderna.

En este sentido, refiriéndose a los inicios del nuevo milenio, Teresa Fraile Prieto señala:

La primera década del siglo XXI ha visto surgir en el cine español un fenómeno de recuperación de canciones del periodo franquista. Sobre todo de aquellas canciones de la época de esplendor del cine musical de los sesenta y los setenta, protagonizado por estrellas como Marisol, Rocío Dúrcal o Raphael (Fraile Prieto, 2014: 107).

Películas como *20 centímetros*, *Torremolinos 73* o *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, y especialmente las bandas sonoras de las películas dirigidas por Álex de la Iglesia, se construyeron como textos nostálgicos aludían al pasado a través de la reutilización de canciones que se emplearon como recursos estilísticos para la evocación del pasado.

Las músicas utilizadas en estos filmes muestran los diálogos que en la cultura postmoderna se producen entre la tradición y la contemporaneidad, en tanto que sus canciones forman parte del proceso cultural por el cual el canon de lo popular forma parte de nuestra particular y contemporánea aproximación al pasado. En palabras de Fraile Prieto «en el actual contexto español, este *revival* contribuye a la creación de cierta identidad nacional, postmoderna y glocal» (Prieto Fraile, 2014: 107).

Nos centraremos en el proceso de reutilización de canciones que tiene lugar en el cine de Álex de la Iglesia. En la producción cinematográfica de este realizador las canciones populares urbanas se emplean desde la ironía o para subvertir su significado original, es decir, con una función paródica y de resignificación. En este sentido, un ejemplo paradigmático es la secuencia de *Acción mutante* (Álex de la Iglesia – Juan Carlos Cuello, 1993) en la que se emplea como señal para acometer el secuestro de uno de los personajes, Patricia (Frédérique Feder), la canción *Aires de fiesta* (1969) de Karina, que escuchamos en una *jukebox*, un tipo de reproductor sonoro que, como una máquina del tiempo, nos devuelve al pasado. Su gesto desenfadado funciona como contrapunto sarcástico a una secuencia en la que de forma inesperada un hombre sale de una tarta de la fiesta y causa el pánico disparando una metralleta sobre los asistentes.

En otras películas de este director las canciones ayudan a caracterizar a los personajes y ambientar narrativas. Este es el caso de la banda sonora de *El día de la Bestia* (Álex de la Iglesia – Battista Lena, 1995), en la que se emplean temas de grupos nacionales de *death metal* como Extremoduro, Def con Dos, Siniestro Total, Negu Gorriak, Eskorbuto, y The Pleasure Fuckers. El protagonista, José María (Santiago Segura), es una parodia de la figura del fan del *death metal*. Además, este estilo musical ayuda a construir en la imagen ambientes subculturales

y conecta con el ritmo frenético de la película, con la expresión de la violencia y con las referencias al infierno que se dan en el filme. La película en su totalidad puede considerarse una parodia que hace uso de la dimensión demoníaca de un rock «satánico» en el entorno suburbano de Carabanchel. En este filme tienen presencia otros discursos paródicos como formas de subversión de discursos hegemónicos tradicionales y de ciertas modas contemporáneas. Así, el padre Berriartúa (Álex Angulo) es un sacerdote que decide combatir el mal «haciendo el mal» y el profesor Cavan (Armando de Razza) es un espiritista cuyo programa de televisión representa la explotación comercial de las creencias humanas.

Según Teresa Fraile Prieto (2014: 113) «En consonancia con su personal visión traumática del pasado español, en *Muertos de risa* (1999) y *Balada triste de trompeta* (2010) las canciones sirven, además, para ilustrar historias ambientadas en la década de los años setenta, una época derivada de los felices sesenta pero más sórdida, más crispada socialmente, menos ingenua».

IV.2.4.1. MUERTOS DE RISA (1999)

En *Muertos de risa* (Álex de la Iglesia – Roque Baños, 1999) sus protagonistas, Nino (Santiago Segura), nombre artístico que recibe por sus imitaciones de Nino Bravo, y Bruno (El Gran Wyoming) son dos famosos humoristas de los años setenta que, a lo largo de los años, han ido forjando una relación de odio mutuo que ha sido la base sobre la que han cimentado su éxito mediático. La violencia se desata en una gala de Nochevieja en televisión, que supondrá el final para el dúo.

La historia comienza en 1972 y finaliza en la Noche Vieja de 1993. El medio televisivo desempeña un papel fundamental en el filme, por un lado, porque se trata de una historia que se cuenta desde el propio medio televisivo, puesto que sus protagonistas son famosos personajes de la televisión, y por otro, porque aparecen, como cita, un gran número de programas televisivos y de personajes de la popularidad de José María Íñigo en *Directísimo*, o Chicho Ibáñez Serrador en *Un, dos, tres... responda otra vez*. También aparecen otros personajes populares de la época como Víctor Manuel, Massiel o Moncho Borraro, entre otros.

Además, De la Iglesia reutiliza *spots* televisivos e imágenes de archivo como el asalto al Congreso de los Diputados en el intento de golpe de estado del 23-F y el acto de inauguración de las Olimpiadas de Barcelona '92. En este último Nino parodia al popular cantante de ópera

José Carreras y su interpretación de «Amigos para siempre» (José Carreras, Sarah Brightman y Lloyd Webber).

Las canciones pop se utilizan en el filme como ambientación temporal pero, sobre todo, para conseguir una visión nostálgica y cínica. En este sentido, De la Iglesia reutiliza canciones de los años sesenta y setenta, como por ejemplo, «Noelia» (Algueró, Guijarro) y «Libre» (Armenteros, Herrero) que son interpretadas en el filme por el trasunto de Nino Bravo; «Killing me Softly with his Song» (Charles Fox, Norman Gimbel) en una paródica interpretación del dúo, además de otras como «Verano azul» (Gómez-Escolar, Bernaola), «Rapper's delight» (B. Edwards, N. Rodger) y «Me estoy volviendo loco» (J. Ruiz, J. Montoya).

Para la promoción del filme se grabó un videoclip paródico setentero en el que Wyoming y Segura imitan a Los Golfos cantando la rumba *Que pasa contigo tío* (Seijas Cabezudo, Gómez-Escolar), en una realización que alude paródicamente el más puro estilo Lazarov, lo que evidencia las relaciones transtextuales entre cine y televisión que son tan representativos en las producciones postmodernas. En el videoclip podemos ver varias imágenes de la película que se intercalan con los planos de atractivas mujeres [F.1-6].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

IV.2.4.2. *BALADA TRISTE DE TROMPERA* (2010)

Balada triste de trompeta (Álex de la Iglesia – Roque Baños, 2010) se ambienta en el año 1937 en plena guerra civil. En el inicio del filme las tropas republicanas irrumpen en un circo durante el espectáculo con el objeto de reclutar personal para luchar contra las tropas nacionales. Pasado el tiempo, en los últimos años del franquismo, dos payasos, Javier (Carlos

Areces) y Sergio (Antonio de la Torre) rivalizarán por el amor de una atractiva trapezista (Carolina Bang). La narración se centra en la figura de Javier (el payaso triste) en una película cuyo telón de fondo no solo será el circo, sino también el mito traumático de las dos Españas y el pasado trágico de un país colmado de deseos de venganza.

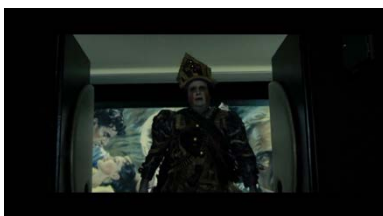
La escena musicalmente más importante es en la que se incluye la secuencia de la película de Vicente Escrivá, *Sin un adiós* (1970), en la que Raphael canta el tema que da título a la película, «Balada triste de trompeta». Previamente, el protagonista escucha la canción por primera vez en la *jukebox* de un bar donde come una familia. Pregunta a uno de los clientes quién es Raphael, lo que manifiesta que se trata de un personaje traumatizado, que vive en otra realidad y entonces comienza a disparar su ametralladora.

En el comienzo de esta secuencia otra canción, «Te quiero a morir», de Francis Cabrel, acompaña el deambular de Javier por las calles del centro de Madrid subrayando así la tristeza del protagonista por el amor no correspondido de Natalia.

La proyección de la película de Raphael tiene lugar en el cine Luchana de Madrid [F.1]. Javier entra en la sala de proyección vestido de payaso [F.2]. En la pantalla del cine se proyecta la secuencia del filme *Sin un adiós* (1970) en que Raphael canta el tema «Balada triste de trompeta» [F.3-6]. Javier se conmueve ante la canción y comienza a tener alucinaciones [7-8]. La canción cesa y se establece un diálogo con el cantante que le habla desde la pantalla tratando de convencerle de que se entregue a la policía [F.9]. A la mente de Javier vienen después las imágenes de su padre que aparecen en pantalla junto a Raphael quien, por el contrario, le anima para que continúe con la violencia para conseguir a su amada Patricia, lo que sume en el dolor al protagonista [F.10-12]. Ante esta circunstancia un miembro del público le pide que se retire para poder seguir viendo la película. Javier responde rompiéndole los dedos de la mano para, a continuación, salir huyendo del cine [F.13-15].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



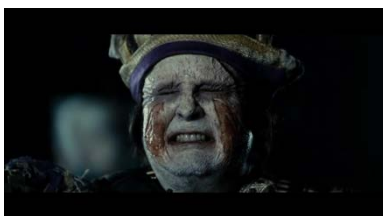
[F.5]



[F.6]



[F.7]



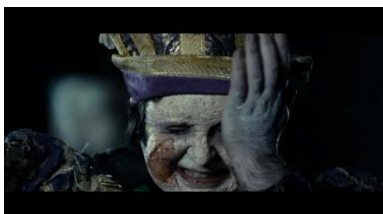
[F.8]



[F.9]



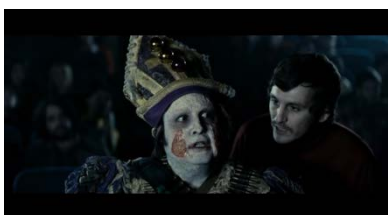
[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

En síntesis, la secuencia analizada reutiliza la secuencia del filme *Sin un adiós* (1970), de Vicente Escrivá, en la que el cantante Raphael interpreta la canción «Balada triste de trompeta» para expresar los sentimientos encontrados del protagonista. Además, sirve para reiterar que la película de Álex de la Iglesia, como metaficción, es cine que habla de cine.

Por otro lado, los procesos paródicos presentes en la secuencia hacen contrastar el efecto de la nostalgia con el sarcasmo y lo *gore*, ayudando así a transmitir al espectador el característico y personal cinismo de la comedia negra de Álex de la Iglesia.

IV.2.4.3. *MI GRAN NOCHE* (2015)

El interés que De la Iglesia manifiesta en su filmografía por el popular cantante Raphael puede explicarse por que toma a este personaje como un símbolo de la España que trata de visitar en su obra. En este sentido, en *Mi gran noche* (Álex de la Iglesia – Joan Valent, 2015) el cantante se parodia a sí mismo. De nuevo el título del filme manifiesta de manera explícita una relación metatextual al reutilizar literalmente el título de la popular canción homónima de Raphael.

El argumento del filme retoma el tema del mundo televisivo y de los artistas: a José (Pepón Nieto) lo envía una empresa de trabajo temporal a trabajar en la grabación de una gala especial de Nochevieja a una nave industrial de las afueras de Madrid. Cientos de figurantes como él llevan semana y media encerrados y desesperados mientras fingen celebrar con alegría la falsa venida del Año Nuevo. Alphonso (Raphael), la estrella musical, es capaz de todo para asegurarse que su actuación tendrá la máxima audiencia. Adanne (Mario Casas), su antagonista, un joven cantante latino, es acosado por las fans que quieren chantajearle. Los presentadores del programa (Mario Silva y Carolina Bang) se odian y compiten entre sí para ganarse la confianza del productor (Santiago Segura). Pero lo que nadie sabe es que la vida de Alphonso corre peligro porque un fan loco (Jaime Ordóñez) pretende cometer un magnicidio.

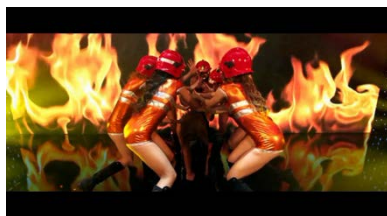
La película refleja la grave crisis vivida por el país mostrando a cientos de personas manifestándose por el despido masivo que va a poner en marcha la productora del programa televisivo. Mientras en el exterior los trabajadores luchan por su empleo, en el simulacro que representa el estudio de grabación se celebra el ambiente festivo de una falsa Nochevieja poniendo de relieve la función de placebo que la televisión ejerce sobre la sociedad. Como expresa el propio Alphonso/Raphael, el modelo al que se debe aludir es la Nochevieja de 1974, en la que según sus propias palabras estaban los mejores: Esteso, Fórmula V, Lina Morgan y Tom Jones.

En la primera secuencia que analizaremos, Adanne, el antagonista de Alphonso/Raphael, protagoniza el número musical «Bombero» en el que se parodia la popular canción de electropop latino «Torero» (Estéfano y Marcello Azevedo) que popularizó el cantante

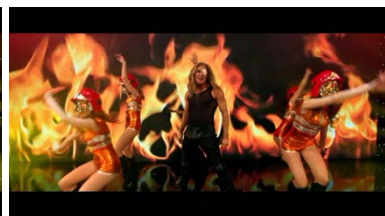
puertorriqueño Chayanne. Con una letra sarcástica se pretende satirizar la figura del cantante que basa su éxito en el atractivo físico y sexual. Lo que se refuerza con la aparición del cantante con un ojo vendado fruto de su encuentro en los camerinos con la estrella veterana [F.1-6].



[F.1]



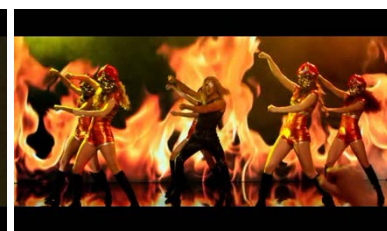
[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]

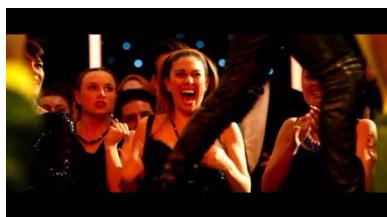


[F.6]

La secuencia muestra todos los convencionalismos de la puesta en escena de la actuación de un cantante pop en el medio televisivo: focos, imágenes de fondo, contraplanos de un público enfervorecido, así como la ropa ceñida de un cuerpo de bailarinas atractivas que, en alusión a la letra paródica de la canción, visten un sensual traje de bombero. Pero sobre todos estos elementos destaca la gestualidad del cantante que subraya los atributos sexuales de la estrella que, en este caso, desde la parodia, se exageran al extremo [F.7-15].



[F.7]



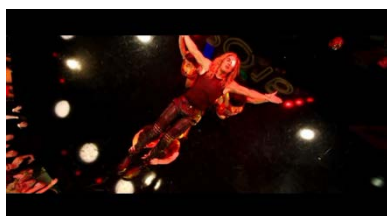
[F.8]



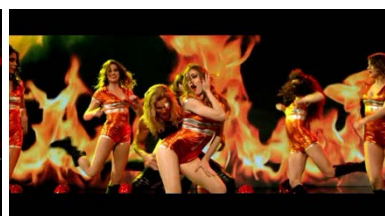
[F.9]



[F.10]



[F.11]



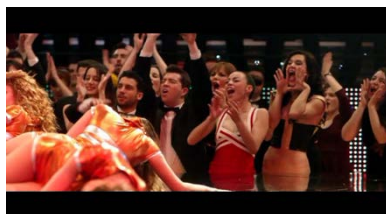
[F.12]



[F.13]



[F.14]



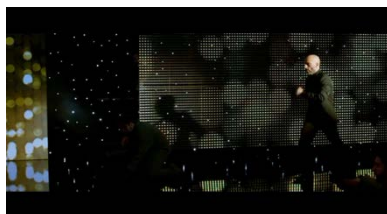
[F.15]

A final del metraje se muestran las dos secuencias climáticas de la película que se centran en la figura de Alphonso/Raphael. La primera es la escena en la que Oscar García, un fan de Alphonso cuya adoración por el cantante se ha vuelto patológica, de manera imprevista, realiza la prueba de grabación, sustituyendo, como si de un alter ego de Alphonso /Raphael se tratara, a su ídolo [F.1-3].

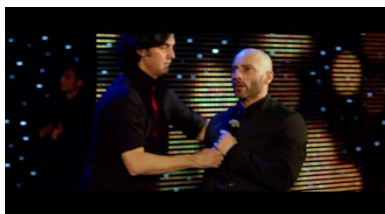
Oscar interpreta la canción «Mi gran noche» en una *performance* en la que el doble imita la gestualidad exagerada del rostro Alphonso/Raphael como sello de identidad del cantante [F.4-6]. La secuencia, que es a todas luces una parodia, muestra a Oscar dejando caer de manera accidental la pistola que esconde para cometer el magnicidio [F.7]. En el fondo, tras el escenario, se proyectan en una pantalla imágenes icónicas de la época franquista: la carta de ajuste de Televisión Española, un campo de batalla de la Guerra Civil, el presentador Íñigo, Francisco Franco, Generales Nazis, etc., en forma de pastiche [F.9-16].



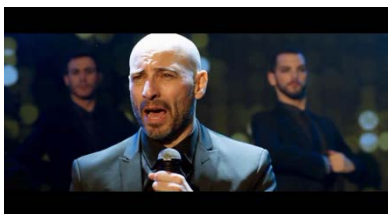
[F.1]



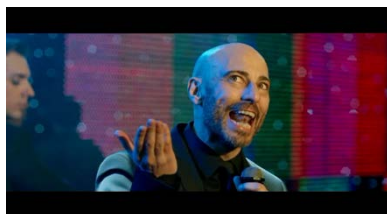
[F.2]



[F.3]



[F.4]



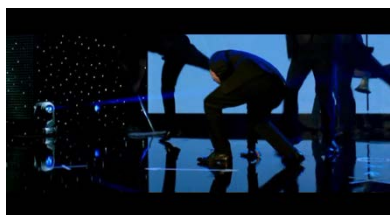
[F.5]



[F.6]

En la secuencia se entremezclan diferentes historias fragmentadas, sirviendo de telón de fondo para el amor surgido entre Adanne y una de sus fans, al momento en que la regidora y su ayudante desenmascaran el fraudulento ERE (Expediente de Regulación de Empresas)

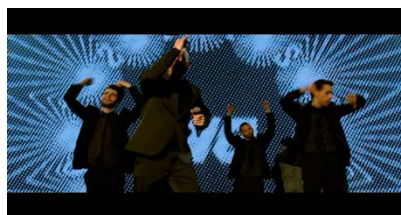
que se cierne sobre la productora y de la confirmación de la verdadera identidad de Yuri (Carlos Aceros), el supuesto hijo de Alphonso /Raphael [F.7-24].



[F.7]



[F.8]



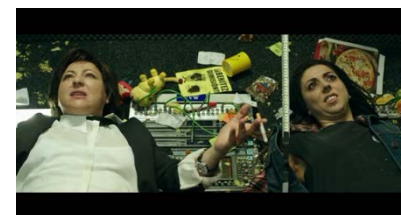
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



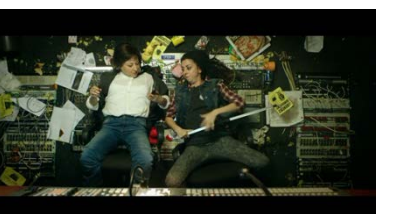
[F.18]



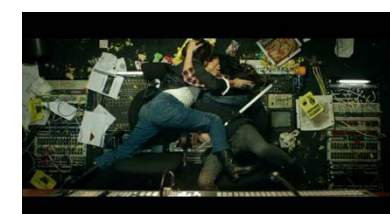
[F.19]



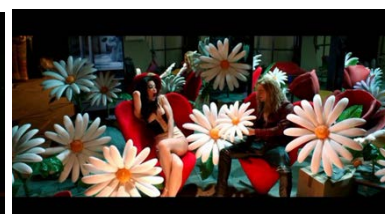
[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]

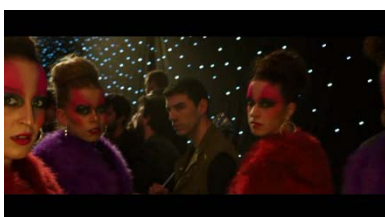


[F.24]

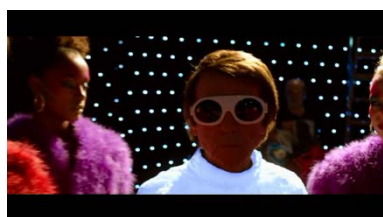
En la segunda secuencia, en el último tramo del filme, el propio Alphonso /Raphael interpreta, tras un cambio de última hora, su gran éxito, la canción «Escándalo». El divo sube al escenario vestido de un blanco impoluto mientras es aclamado por el público [F.1-7]. Da la enhorabuena a su doble [F.8-10]. A continuación, comienza la grabación de la actuación. En la pantalla instalada en el fondo del escenario las imágenes de Raphael redoblan su presencia en la gala [F.13-18].



[F.1]



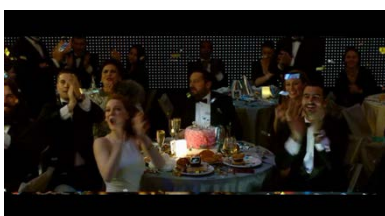
[F.2]



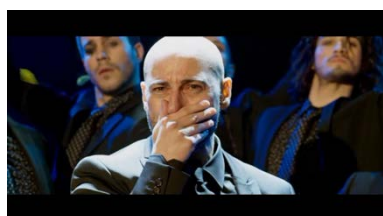
[F.3]



[F.4]



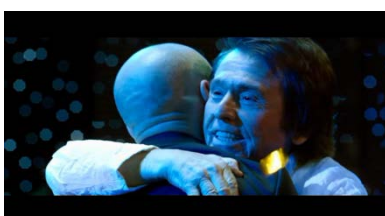
[F.5]



[F.6]



[F.7]



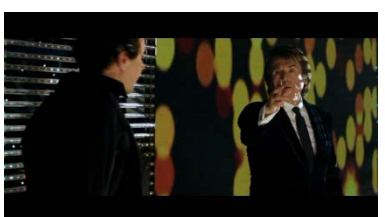
[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



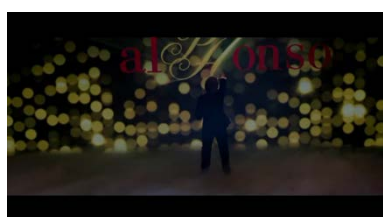
[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



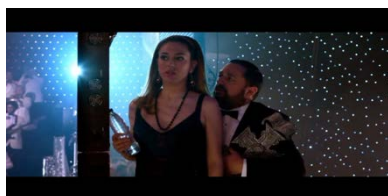
[F.18]

Mientras escuchamos la canción, en las imágenes se entremezclan diferentes historias, como la de José tratando de conquistar a Paloma (Blanca Suárez) [F.19-20] y la historia central, el intento de magnicidio por parte de Oscar.

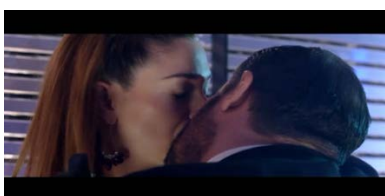
Oscar y Yuri suben a una de las plataformas que soportan las letras del cartel que preside la gala [F.21-22]. Oscar apunta con una escopeta a Alphonso/Raphael. A pesar de las reiteradas ordenes de Yuri para que dispare, el acérrimo fan decide no disparar [F.23-24].

A continuación, se produce un forcejeo entre los dos, momento en el que Oscar cita varias frases de las canciones de Raphael declarando su amor por él. El fan afirma que «Alphonso es una leyenda y es historia de España». Esta frase da cuenta de la importancia que para Álex de la Iglesia tienen ciertas canciones y cantantes que se recuperan del pasado para subvertir su significado contribuyendo a la reconstrucción de la historia del pop español para un consumo contemporáneo.

Yuri le arrebató la escopeta declarando que hay que empezar de cero (refiriéndose a una nueva vida sin su padre), momento en que comienza una nueva toma de la grabación de la actuación [F.25]. Escuchamos de nuevo el inicio de la canción. Yuri efectúa un disparo [F.26-28]. Oscar, que había quedado tendido en el suelo, le propina una patada tratando de evitar así la muerte de su ídolo. El proyectil impacta contra la cruz que lleva José (una cruz que su madre lleva a todas partes) lo que evita su muerte [F.29]. El impacto hace que José caiga al suelo [F.30]. La música cesa súbitamente. Alphonso/Raphael responde el ataque sacando una pistola y comenzando a disparar contra Yuri [F.31].



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



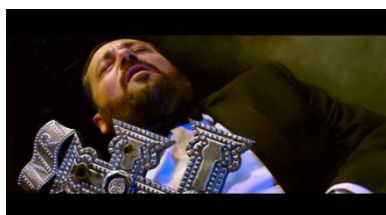
[F.27]



[F.28]



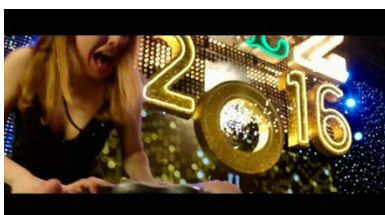
[F.29]



[F.30]



[F.31]



[F.32]

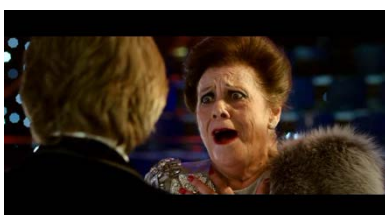


[F.33]

La película finaliza con toda una serie de *gags* cómicos a la vez que se refuerza, como homenaje, pero siempre sin perder de vista la ironía la imagen del cantante [F.34-39].



[F.34]



[F.35]



[F.36]



[F.37]



[F.38]



[F.39]

Podemos afirmar que en el cine de Álex de la Iglesia se reciclan las imágenes y las canciones del pasado para subvertir sus significados. Las canciones populares son entendidas como productos cotidianos que se muestran muy útiles para aludir al pasado desde una mirada nostálgica que recrea nuestra historia audiovisual adaptándola a los gustos del espectador contemporáneo.

Para finalizar, como señala Teresa Fraile Prieto (2014: 114):

No sería descabellado comparar algunas de estas escenas con el cine de Quentin Tarantino, pues ambos realizan un nuevo cine de autor, *collage* de referencias de la cultura popular que devienen atemporales, y donde las muchas músicas utilizadas ven transformado su sentido originario, al servicio de la película.

IV.2.4.4. *20 CENTÍMETROS* (2005)

Un ejemplo paradigmático de parodia se encuentra en el filme *20 centímetros* (Ramón Salazar - Najwa Nimri, Pascal Gaigne - 2005), un musical postmoderno que incluye la popular canción «True Blue» de Madonna en una de sus secuencias.

El filme es el segundo largometraje del director malagueño Ramón Salazar, quien se dio a conocer con su primer cortometraje *Hongos* (1999) y su primer largometraje *Piedras* (2002). En este filme Marieta (Mónica Cervera) nacido como Adolfo, quiere cambiar de sexo, por lo que se dedica a la prostitución para costearse la operación. Padece narcolepsia, y en sus ataques de sueño viaja a una realidad diferente en la que es una cantante que interpreta canciones.

Para conseguir conectar con el público, en este filme se incluyen a modo de números musicales, que tienen lugar en los repetidos ataques de narcolepsia que sufre la protagonista, además de la señalada «True Blue», canciones tan populares «I Want to Break Free», de Queen, «Changes», de David Bowie, o «I Only Want to Be with You», de Dusty Springfield. También se reutilizan canciones españolas, o que fueron muy populares en nuestro país, como es el caso de «Piel canela», de Eydie Gorme y Los Panchos y «Quiero», de Salvatore Adamo. Otras fueron éxitos en los años sesenta, como «Parole, parole», de Mina Mazzini y Alberto Lupó, o «Verde que te quiero verde», de Manzanita, sobre la que se realizan una serie de improvisaciones de guitarra. De los ochenta se reutilizan las canciones «Quiero ser santa», de Parálisis Permanente/Alaska, y «Mi novio es un zombie», de Alaska y Dinarama. Por último,

también se emplea de manera paródica la canción, destinada a un público infantil, «En un bosque de la china», del dúo Enrique y Ana. Aunque el número musical más recordado es el homenaje a las películas de Marisol, en el que Marieta canta «Tómbola» y «Muchachita» realizando una espectacular puesta en escena por la Gran Vía de Madrid que analizamos en otro capítulo de esta tesis.

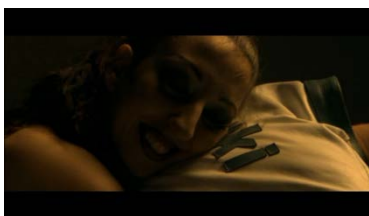
Todas las canciones fueron grabadas por la voz de la protagonista, Mónica Cervera, y del resto de actores, siguiendo la tendencia que había marcado tres años antes el estreno de otro musical español de éxito: *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro – Roque Baños, 2002).

El ejemplo que analizaremos es la reutilización de la canción preexistente «True Blue»⁶⁸ (1986), de la cantante pop estadounidense Madonna, en una secuencia que emplea de manera paródica el videoclip que le sirve de hipotexto con la intención concreta de realizar una crítica a los discursos tradicionales acerca de la mujer y su ciclo vital convencional. Esta nueva lectura es acorde a la reivindicación de otros tipos de sentir la sexualidad como es la transexual.

La imagen representa el ciclo vital de la mujer desde una perspectiva tradicional y machista, que se parodia, y que sigue la cronología: boda, embarazo, engordar, envejecer y que tiene lugar en unos escenarios que evidencian que estamos ante una ficción, pero que se acepta de forma natural en el marco del número musical.

En el comienzo de la secuencia Marieta se duerme en un ataque de narcolepsia sobre la espalda de su pareja mientras viaja en moto [F.1-2]. Un corte en el metraje nos traslada a la mente de la protagonista que sueña con su propia boda, por lo que se imagina vestida de novia y acompañada de dos damas de honor [F.3-4]. Marieta y sus dos acompañantes suben unas escaleras que aluden a la imagen icónica del musical de Broadway y del cine «clásico» estadounidense [F.5]. Según suben las escaleras se encuentran con tres apuestos jóvenes vestidos de novios con los que posan en lo alto de la plataforma en unas imágenes que emulan el posado fotográfico para una boda [F.6].

⁶⁸ Desde el punto de vista comercial «True Blue» obtuvo un gran éxito y una amplia difusión internacional. El videoclip de la canción fue dirigido por James Foley y muestra a la intérprete con tres bailarinas interpretando y bailando el tema en un decorado que refuerza los símbolos norteamericanos: chicas guapas (una de color), descapotable americano y cafetería de carretera, siempre con fondo de decorado de azul en referencia a la letra de la canción. La cadena de televisión MTV lanzó un concurso llamado *Make My Video* con el objetivo de que los espectadores realizaran su propio videoclip de la canción al que miles de personas presentaron sus cintas grabadas. Fue una canción muy versionada, sobre todo en álbumes tributo.



[F.1]



[F.2]



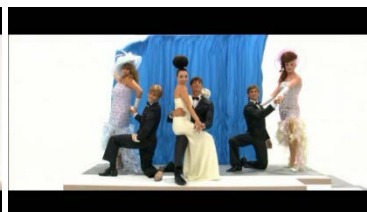
[F.3]



jF.4]



[F.5]



[F.6]

Otro corte muestra el plano de las tres jóvenes mujeres en bañador disfrutando del mar (unas telas azules) a la vez que sus maridos disfrutan de una barbacoa, momento en que realizan saltos acrobáticos demostrando su juventud y virilidad [F.7-9]. A continuación, las imágenes muestran de una manera paródica el embarazo: las tres mujeres introducen un balón en el interior de sus camiones [F.11]. Inmediatamente después la pantalla partida (*split screen* en inglés), que alude al cine estadounidense de los años sesenta, permite ver simultáneamente a las tres mujeres con sus recién nacidos en labores propias del rol tradicional de la mujer: cocinando, durmiendo a su bebé en el carro y haciendo la compra [F.12].



[F.7]



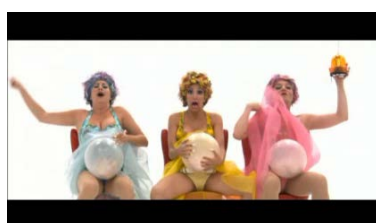
[F.8]



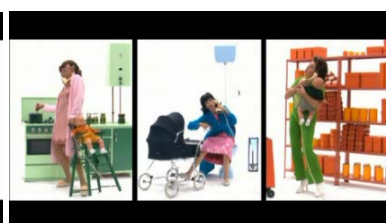
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

La pantalla partida se utiliza además para poder visualizar simultáneamente varias acciones: las mujeres hablan por teléfono de sus preocupaciones mientras los hombres realizan actividades deportivas [F.13]. Estas situaciones son típicas en el empleo de la técnica de la

pantalla partida y permiten generar contrastes entre las dos escenas, produciendo un extrañamiento que se deriva de revelar la tramoya narrativa, ya que buscan claramente la ruptura de la sensación de realidad, haciendo evidente la farsa que constituye la secuencia y, en último término, el filme en su totalidad.

Después se muestra a las tres mujeres, ya en edad madura, mientras ahogan sus preocupaciones en el consumo de alcohol y comiendo desmesuradamente [F.14-17], motivo por el que engordan [F.18].



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

Los maridos matan el tiempo leyendo el periódico mientras que las mujeres lo hacen en la peluquería leyendo revistas de moda [F.19-20].

El siguiente corte se emplea para mostrar la manera en que el tiempo ha hecho mella en el cuerpo de las mujeres, mientras se ofrece una visión masculina que aún mantiene su jovialidad, con la finalidad de denunciar las restricciones impuestas por la sociedad a las mujeres de mediana edad que preside el discurso occidental actual [F.21-24].



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



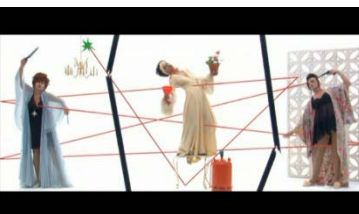
[F.24]

El siguiente corte representa las fantasías sobre el suicidio como única válvula de escape ante las presiones que recaen sobre el rol de la mujer de edad madura [F.25]. La imagen de los disparos dibujados con líneas rojas sobre la pantalla que rompe las barreas de la pantalla partida [F.26].

Por último, se muestra una caracterización caricaturesca de las tres parejas en la vejez. Hombres y mujeres aparecen sentados en bancos separados en un parque, lo que denota el ostensible distanciamiento que se ha producido entre los diferentes miembros de las parejas en la senectud, mientras recuerdan con nostalgia su juventud. La mirada nostálgica sobre el pasado irrecuperable y la preocupación por el paso del tiempo se consigue mostrando al espectador las fotografías de los rostros de los miembros de las tres parejas tomadas cuando eran jóvenes, que sostienen en sus manos [F.27-29]. La secuencia finaliza en el momento que Marieta despierta de su sueño [F.30].



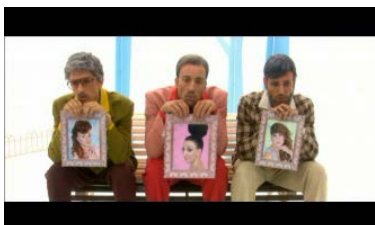
[F.25]



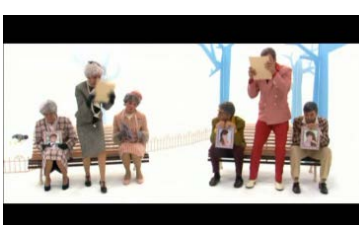
[F.26]



[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]

IV.2.4.5. *OCHO APELLIDOS VASCOS* (2014)

Ocho apellidos vascos (2014) y su secuela *Ocho apellidos catalanes* (2015), ambas dirigidas por Emilio Martínez Lázaro, son parodias de vascos y sevillanos, y en la segunda se introduce la figura de los catalanes, entorno a una relación de pareja y una boda, también paródica, ambientada en el País Vasco y Cataluña, respectivamente.

En la primera de ellas, *Ocho apellidos vascos*, la música popular se emplea como parte de la iconografía identitaria de las diferentes regiones españolas en un intento de mediar en los conflictos territoriales que manifiesta el Estado español. Por este motivo, en un par de secuencias del filme la sevillana «Sevilla tiene un color especial», interpretada por el dúo hispalense Los del río, se emplea como icono identitario de Andalucía.

La popular sevillana se utiliza por primera vez en la parte central del filme como elemento identitario diferenciador. En la secuencia, mientras los cuatro protagonistas cenan, dialogan sobre el *kale borroka* en un discurso de marcado tono humorístico. Rafa (Dani Rovira), un joven sevillano que está profundamente enamorado de Amaia (Clara Lago), se hace pasar por vasco ante Koldo (Karra Elejalde), el padre de la joven, un personaje que representa la tradición vasca y que dice haber estado comprometido con el movimiento independentista en su juventud, pero en otros tiempos, en la época franquista. En la secuencia Rafa se reafirma de forma caricaturesca en su falsa identidad vasca. Sentada a la mesa también está Merche (Carmen Machi), una mujer madura que se hace pasar por la madre vasca de Rafa, cuando en verdad es de Córdoba y estuvo casada con un guardia civil.

En ese preciso momento se escucha a lo lejos, proveniente de otra dependencia, la famosa canción popular. Koldo manda callar a los comensales para escuchar mejor. Al prestar más atención se muestra incrédulo ante lo que parece ser una sevillana [F.1-6].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

Merche se echa a reír y Rafa subraya la imposibilidad de escuchar una sevillana en Argoitia, pueblo ficticio, enmarcado imaginariamente en el País Vasco, en el que se desarrolla la narración. La música cesa, pero Koldo asegura haberla escuchado en el interior de la vivienda. Merche, con sentido del humor, pide que no le sirvan más *txakolí* [F.7-10]. Los cuatro protagonistas siguen cenando y brindan con sus copas [F.11]. La sevillana vuelve a sonar una vez más. Koldo se levanta propinando improperios, y se dirige hacia el lugar de origen de la música [F.12].



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

El resto de personajes le siguen con preocupación [F.13]. Koldo entra a la habitación de Amaia e identifica el lugar del que proviene la sevillana [F.14]. Señala en su dirección y se aproxima hacia un aparador [F.17-18]. La música cesa de nuevo.



[F.13]



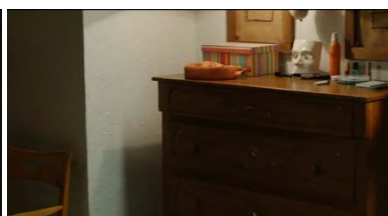
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

Amaia trata de impedir que su padre abra el cajón de donde parece provenir la música con la excusa de tener que contarle algo muy importante: la noche anterior, el novio sevillano (ficticio) de su madre había estado en la casa y había dejado allí sus pertenencias [F.19]. Ante tal afirmación, Koldo, indignado, abre el cajón, constatando que el sonido provenía de un teléfono móvil [F.20-21]. Se desvela así que la música era el tono de llamada del celular.

Koldo coge del cajón una cartera con la intención de identificar a la nueva pareja de su exmujer, pero ante el temor de ser identificado, y revelar así toda la farsa que se a puesto en juego, Rafa quita el teléfono de las manos de Koldo y lo lanza por la ventana [F.22-27].



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



[F.27]

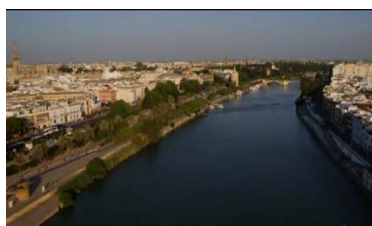
En la última secuencia del filme, con la aparición en pantalla de Los del río, la canción «Sevilla tiene un color especial» se emplea como elemento conciliador de las partes, y por

consiguiente de las diferentes identidades nacionales, manteniéndose el canon musical hegemónico que como sinécdoque considera la parte, Andalucía, por el todo, el Estado español.

La secuencia comienza mostrando un plano aéreo del río Guadalquivir que nos sitúa en la ciudad de Sevilla para pasar, en un corte del metraje, a un plano a nivel del suelo, de un típico bar andaluz en cuya terraza cuelgan unos característicos farolillos de papel [F.1-2].

En el interior del bar Rafa charla con sus amigos, Joaquín (Alberto López) y Curro (Alfonso Sánchez), que representan el estereotipo de señorito andaluz. En la conversación, Rafa manifiesta un cambio de posicionamiento con respecto al que presentaba al inicio del filme, ante la diferencia identitaria y cultural vasca [F.3]. Abatido por la situación, al haber abandonado el País Vasco sin su amada, sale del bar [F.4].

Desde la distancia, Rafa ve como por la calle se acerca un carruaje tirado por caballos que se acompaña del comienzo de la célebre sevillana [F.5-6]. La parte introductoria de la canción es interpretada a solo por una guitarra flamenca que profundiza en el sentimiento de nostalgia que se apodera del personaje y del espectador.



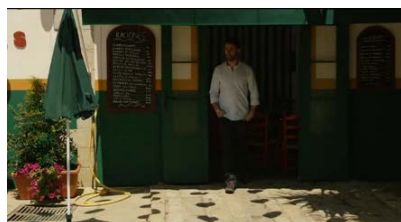
[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

Sincronizado con el primer plano de Amaia, que va montada en el carruaje, comenzamos a escuchar la letra de la sevillana. La imagen muestra, primero de espaldas y luego en un plano frontal, a un grupo de músicos flamencos. Un primer plano nos deja ver que se trata del popular dúo de cantantes Los del Río [F.7-9].

Amaia baja del carruaje afirmando que ha viajado hasta Sevilla para devolver a Rafa la cartera que su padre había lanzado por la ventana. La llegada en carruaje, acompañada de la música del grupo musical sevillano, había sido preparada por Amaia para dar una sorpresa a

Rafa y decidirle a retomar la relación amorosa entre ambos. Los personajes son conscientes, como el público, de lo convencional de la situación, que Rafa llega a calificar de hortera, pero que funciona para sus dos protagonistas que retoman así su relación [F.10-12].



[F.7]



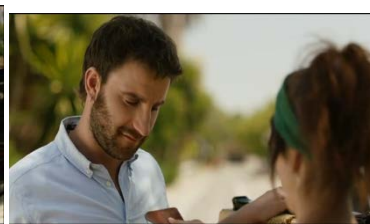
[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

Los dos protagonistas suben al carro y se dan un apasionado beso [F.13-18]. La secuencia finaliza con la imagen del carruaje alejándose por una de las calles de la ciudad mientras seguimos escuchamos la sevillana [F.19-21].

Para finalizar la película, en la imagen se utiliza un fundido en negro que se acompaña de un sutil *fade-out* en el plano musical. De forma un tanto abrupta, acompañando a los créditos finales comenzamos a escuchar el tema musical «No te marches jamás», una canción pop compuesta exprofeso para el filme por Fernando Velázquez, que fue galardonada con el Premios Goya a la Mejor Canción Original de en el año 2005, que es interpretada por Leire Martínez (La oreja de Van Gogh) y David DeMaría. Esta canción presenta una letra cuya primera estrofa se escucha en idioma vasco y que da lugar a un fuerte contraste con la sevillana que acabamos de escuchar.



[F.13]



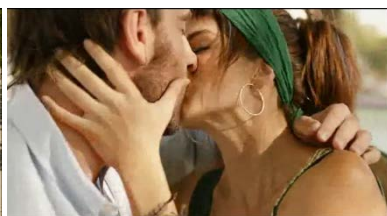
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]

En síntesis, hemos mostrado la manera en que la canción popular «Sevilla tiene un color especial» se emplea en el filme de una forma paródica como icono identitario de Andalucía con la finalidad de mediar en los conflictos territoriales que manifiesta el Estado español. Así, en la primera secuencia, la canción se utiliza para recalcar las diferencias identitarias entre vascos y sevillanos. Sin embargo, en la última escena del filme, la sevillana se emplea como elemento conciliador, aspecto que se refleja de un modo simbólico en la reconciliación de la pareja de enamorados, poniendo de manifiesto que esta canción forma parte del canon de la música popular española y que como sinécdoque se toma la parte, Andalucía (representada por la canción), por el todo, España.

IV.2.5. LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICA «CLÁSICA» CON UNA FUNCIÓN PARÓDICA

La reutilización de la música «clásica» con una función paródica es una práctica muy habitual en el cine postmoderno. El carácter serio que se suele atribuir este tipo de obras (con excepción de las que evidencian un carácter humorístico o grotesco) se utiliza frecuentemente, por contraste, para subrayar el humor de un gran número de las secuencias cómicas.

A continuación, mostraremos varios ejemplos de este tipo de reutilización paródica de obras musicales que se consideran «clásicas».

IV.2.5.1. *TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY* (1998)

Torrente, el brazo tonto de la ley (Segura – Roque Baños, 1998) es una parodia de la producción estadounidense protagonizada por Sylvester Stallone, *Cobra: el brazo fuerte de la ley* (1986), de George Pan Cosmatos. La película y su personaje protagonista alcanzaron una gran popularidad en el momento de su estreno. Se trata de una parodia del género policial cuyo protagonista, Torrente, un expolicía ideado e interpretado por Santiago Segura que fundía en un solo personaje todos los tópicos de la España profunda: fascista, machista, racista y alcohólico, además de ser un declarado hinchista del Atlético de Madrid y fanático de El Fary. Torrente representa la figura del antihéroe y no tardó en ganarse al público, convirtiéndose en el ídolo de la época. La película fue el filme español más taquillero de la historia hasta el momento de su estreno.

En una de las primeras escenas del metraje del filme se reutiliza el clásico popular «La mañana»⁶⁹ de *Peer Gynt* del compositor noruego Edvard Grieg con una función paródica. La secuencia muestra un conjunto de *gags* cómicos de una manera muy convencional que sirve de pretexto para declarar las señas de identidad de su personaje protagonista.

Torrente (Santiago Segura) se encuentra en el interior de un comercio de barrio mientras ojea una revista pornográfica [F.1]. A continuación, toma de una de las estanterías un desodorante, y se lo aplica, dejándolo de nuevo en el estante [F.2-5]. Entonces irrumpe en el comercio una pareja de atracadores fuertemente armados y con medias en la cabeza [F.6]. El anonimato de los asaltantes no es tal ya que la secuencia sirve para realizar un cameo con la intervención de dos actores muy populares entre el público español: Jorge Sanz y Gabino Diego. Uno de ellos encañona al dependiente [F.7]. Efectúa un disparo para intimidar al tendero. Un tarro de caramelos salta por los aires [F.8]. El grito del dependiente se muestra en un primerísimo plano [F.9-11]. Torrente aprovecha la circunstancia para robar unas botellas de bebidas alcohólicas y escapar disimuladamente del establecimiento [F.12-13]. En ese preciso momento comenzamos a escuchar, como cita, la popular pieza musical. Torrente entra en un bar, momento en el que finaliza la breve cita musical [F.17-18].

⁶⁹ «La mañana» fue compuesta por el compositor noruego Edvard Grieg en 1886 como música incidental para drama homónimo de Henrik Ibsen que se incluiría como el primero de los cuatro movimientos de la «Suite nº. 1 de Peer Gynt», Op. 46. La melodía en la pieza alterna entre la flauta, el oboe y el conjunto orquestal. La pieza retrata la salida del sol durante el Acto IV, Escena 4, del drama de Ibsen, en el cual el héroe se encuentra extraviado en el desierto después de que sus compañeros lo abandonaron mientras dormía.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



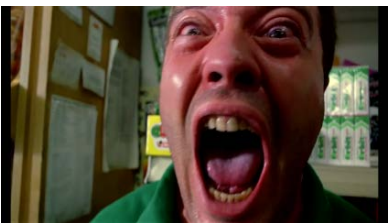
[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

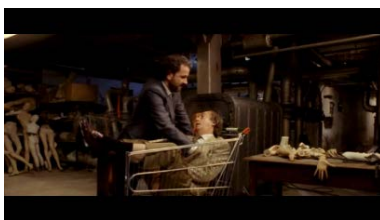
Sergio Lasuén (2016: 292-293) señala que el compositor Roque Baños realiza en este bloque musical una rearmonización del tema principal con el que comienza «La mañana», del compositor noruego Edvard Grieg. «Esta rearmonización, privilegiando el tritono y descontextualizando tonalmente el fragmento, unido a un ritmo de vals, potencia la vertiente cómica de la escena», contrastando con la armonía de la pieza original que el espectador tiene en mente (dado que es un fragmento muy conocido que forma parte del imaginario musical colectivo).

IV.2.5.2. *CRIMEN FERPECTO* (2004)

En *Crimen ferpecto* (Álex de la Iglesia, 2004) el compositor Roque Baños emplea de manera profusa la sonoridad de la música de *thriller*. Sin embargo, nos detendremos en la reutilización de música «clásica» que con una función paródica tiene lugar en una de las escenas de la película.

Su protagonista, Rafael (Willy Toledo), es un tipo seductor y ambicioso. Le gustan las mujeres guapas, la ropa elegante y el ambiente selecto, trabaja en unos grandes almacenes. Ha convertido la sección de señoras en su feudo particular. Nació para vender. Lo lleva en la sangre. Rafael aspira a convertirse en el nuevo Jefe de Planta. Su principal rival para ocupar el puesto es Don Antonio (Luis Varela), el veterano encargado de la sección de caballeros. Por fatalidades del destino, Don Antonio muere accidentalmente tras una discusión acalorada con Rafael en los probadores del centro comercial.

En la secuencia que analizaremos Rafael trata de deshacerse del cuerpo de su rival incinerándolo en la caldera instalada en los sótanos de los grandes almacenes. Rafael transporta el cuerpo sin vida de Don Antonio en un carrito de la compra [F.1-3]. Realiza varios intentos de introducir el cadáver en la caldera [F.4-6]. Al comprobar que el cuerpo no cabe por la pequeña boca de la caldera, Rafael busca un instrumento para despedazar el cadáver. Encuentra un cuchillo carnicero en una de las secciones del centro comercial [F.7-8]. Al regresar al cuarto de calderas, sin lógica alguna, comprueba que el cuerpo sin vida de Don Rafael ha desaparecido [F.9].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



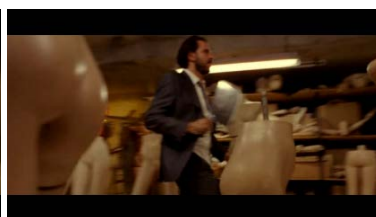
[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

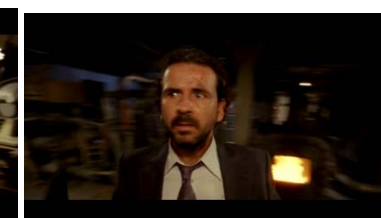
Visiblemente nervioso, Rafael sube las escaleras del sótano en busca del cuerpo del cadáver que, inexplicablemente, no permanecía en el lugar que lo dejó [F.10-13]. El centro comercial permanece cerrado por lo que las luces permanecen apagadas [F.14-15].



[F.10]



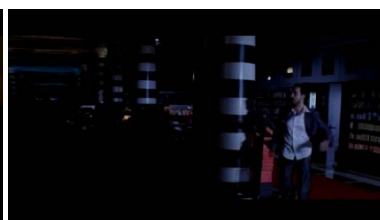
[F.11]



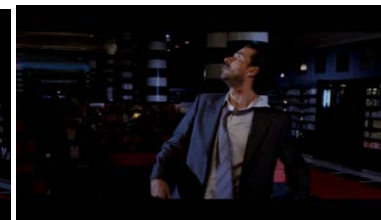
[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

Mientras Rafael busca desesperadamente el cadáver se encienden las luces. Rafael su reloj de pulsera percatándose de que el centro comercial está a punto de abrir sus puertas [F.16]. Los clientes, en su mayoría mujeres, acceden al centro comercial [F.17-18]. La música *musak*

que podemos escuchar crea un ambiente relajado, propicio para la compra, que contrasta con el nerviosismo del asesino.



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]

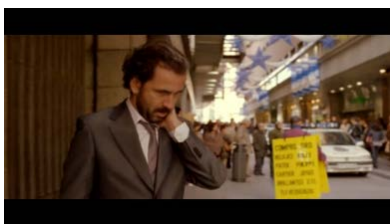


[F.21]

El joven vendedor trata de escapar de la escena del crimen. En el momento en el que Rafael sale del centro comercial llegan dos vehículos policiales. El sonido de las sirenas aparta a la multitud que pasea por una concurrida calle Preciados [F.22-24]. Entonces tiene lugar la disimulada huida de Rafael por el exterior del centro comercial, momento en que comenzamos a escuchar el «Preludio» de la *Suite Inglesa*, nº 2, BWV 807, en la menor de Johann Sebastian Bach, una obra canónica y muy reconocible⁷⁰. Al comienzo se trata como música extradiegética, no vemos la fuente sonora, pero segundos después, la imagen muestra a una joven pianista que interpreta la obra en un teclado instalado en la calle, como músico callejero, junto al centro comercial [F.25].

Del centro comercial sale Alonso (Fernando Tejero), su compañero de ventas, que le informa de que Don Antonio ha desaparecido y que seguramente la policía les interroga [F.26-30]. Para Alonso lo acontecido es lo más emocionante que ha pasado en años. Durante la conversación la música pasa a un segundo plano de atención para el espectador permitiendo que el diálogo se escuche.

⁷⁰ En *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*, Woody Allen, 1989) la misma obra de Bach se emplea en las escenas en que la acción avanza, aprovechando el carácter enactivo de la música.



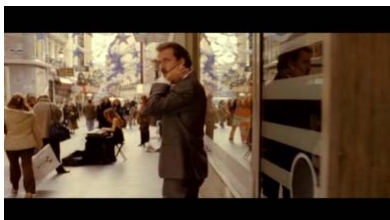
[F.22]



[F.23]



[F.24]



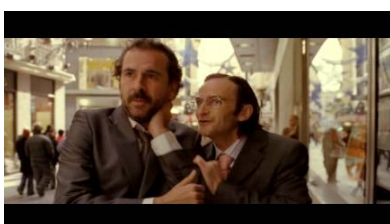
[F.25]



[F.26]



[F.27]



[F.28]

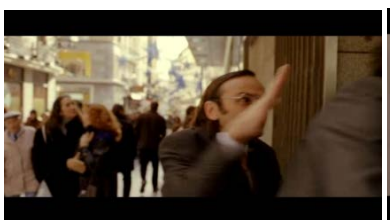


[F.29]



[F.30]

La música vuelve a incrementar su intensidad mientras los dos vendedores suben por las escaleras eléctricas del centro comercial [F.32-35]. La música cesa con un breve *fade out* en el momento en que los dos personajes llegan al final de las escaleras donde les espera un grupo de policías. El inspector quiere interrogar a Rafael. El apuesto vendedor muestra un manifiesto nerviosismo ante la situación [F.34-39].



[F.31]



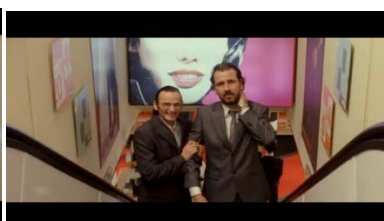
[F.32]



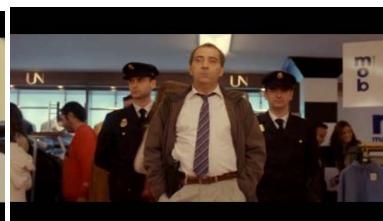
[F.33]



[F.34]



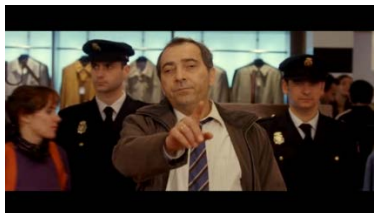
[F.35]



[F.36]



[F.37]



[F.38]



[F.39]

En síntesis, podemos afirmar que, por un lado, la pieza de Bach es una fuga cuyo tempo rápido, y el movimiento imitativo de sus voces, empujan la acción hacia adelante en concordancia con las imágenes de la huida del protagonista que tiene lugar en las imágenes. La música imprime cierta tensión a la secuencia en la búsqueda de un reposo final, lo que consigue transmitir al público el estado interior de angustia que siente su protagonista ante la posibilidad de ser detenido por la policía.

Por otro, el carácter serio de la música de Bach contrasta con la comicidad con que se rueda la escena, lo que subraya el carácter paródico de la secuencia. Además, la manera en que se utiliza esta pieza de Bach entabla diálogos, en la imagen y el sonido, con el empleo cinematográfico de la música *dabadaba* y su gesto bachiano que hemos analizado con anterioridad.

IV.2.5.3. *QUE BAJE DIOS Y LO VEA* (2018)

En la película *Que baje Dios y lo vea* (Curro Velázquez - Fernando Velázquez, 2018) se reutiliza el «Vals de Musetta» de la ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini contrastando nuevamente con unas imágenes cómicas.

La secuencia que hemos seleccionado para su análisis comienza con el plano de un grupo de arquitectos que visitan el convento con el propósito de convertirlo en un parador [F.1-3]. El discurso cómico de la narración se acentúa con las expresiones despectivas que el jefe de arquitectos vierte contra el ambiente monacal [F.4-7]. Mientras la intervención en el diálogo del arquitecto jefe se centra en la descripción del resultado de la transformación del convento en un nuevo parador. La cámara enfoca a los jóvenes frailes que se desentienden de las palabras del arquitecto y comienzan a jugar al fútbol con una pequeña calabaza del huerto en el que se encuentran. La escena se desarrolla ante la atenta mirada del Prior, el Padre Munilla (Karra Elejalde) [F.8-9].

En ese preciso momento comienza a sonar, como música extradiegética, el sensual «Vals de Musetta» [*Quando m'en vò* / «Cuando voy»] de la ópera *La Bohème* (1896), de Giacomo Puccini. Se trata de una secuencia paródica en la que la música aparece descontextualizada del marco operístico y del discurso serio con el que normalmente se relaciona. Tampoco responde a la convencional asociación con escenas de amor que el gesto musical de la pieza podría inspirar.

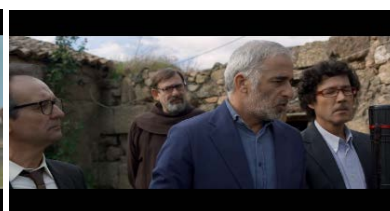
La música, que acompaña a las imágenes rodadas a cámara lenta de los jóvenes monjes jugando al fútbol, detiene el ritmo narrativo para así representar el momento de paréntesis y reflexión en el que se encuentra sumido el Prior, que debe decidir vender o no el convento. En este sentido, el efecto de la nostalgia evoca mediante la música el recuerdo del pasado, conectando además con el ambiente espiritual del espacio monacal en el que se desarrolla el filme. Ese momento de introspección impulsará al Padre Munilla a afrontar con esperanza el futuro de su convento. Además, el carácter enactivo de balanceo del vals se asocia al movimiento de los monjes mientras cabecean de una forma muy coreográfica el balón [F.23-25]. Por último, el carácter serio y sensual de la música contrasta con el componente cómico de la secuencia reforzando su función paródica.



[F.1]



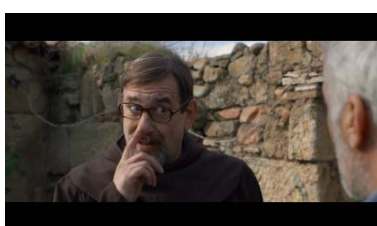
[F.2]



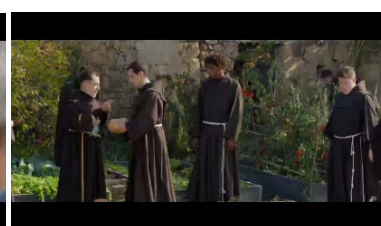
[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



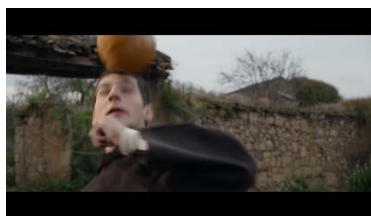
[F.7]



[F.8]



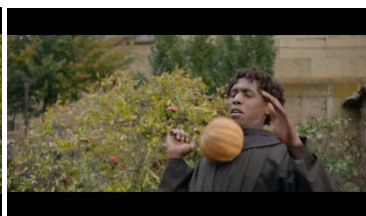
[F.9]



[F.10]



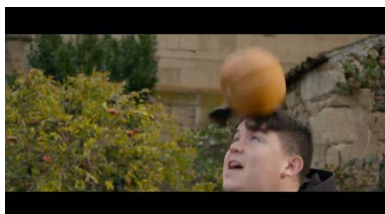
[F.11]



[F.12]



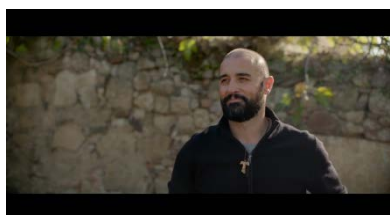
[F.13]



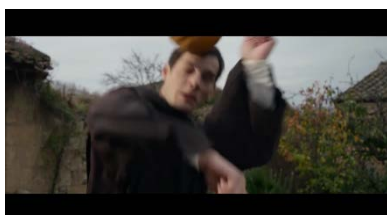
[F.14]



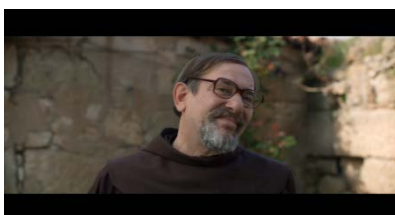
[F.15]



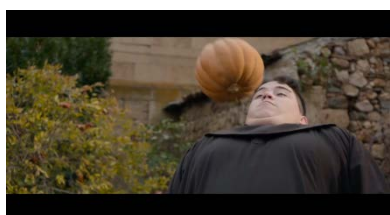
[F.16]



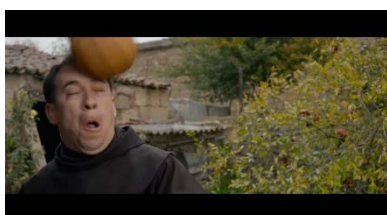
[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]

El sonido del vals cesa súbitamente con el ruido que simula el sonido de las agujas de los tocadiscos al separarse del disco al finalizar la reproducción. Esta fuente sonora en ningún momento aparece en la diégesis y se emplea en la secuencia para acrecentar la sensación de vuelta a la realidad en el momento en el que el arquitecto jefe se dirige al padre Prior que había quedado ensimismado en sus pensamientos [F.22].

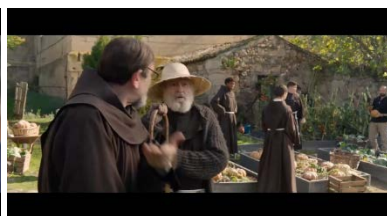
El Padre Munilla adopta la decisión de no vender el convento. La secuencia finaliza con una sucesión de varios *gags* cómicos: la colleja y la patada en el aire que el Prior propina a uno de los ayudantes del equipo de arquitectos [F.27].

Tras comunicar su decisión al grupo de los jóvenes monjes, el Prior propone continuar con la competición futbolística en la que estaban participando a lo que el grupo de monjes responde con aplausos y entonando la canción «Vienen con alegría señor» con una letra paródica [F.26-29].

Para finalizar la secuencia, de un modo simbólico, los monjes levantan una portería que se encontraba tendida en el suelo representando así la vuelta a la competición y la esperanza en el futuro, que se acompaña por un bloque musical compuesto por el compositor Fernando Velázquez que incita a la acción [F.30].



[F.22]



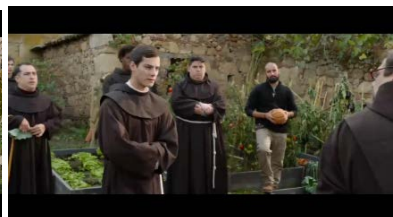
[F.23]



[F.24]



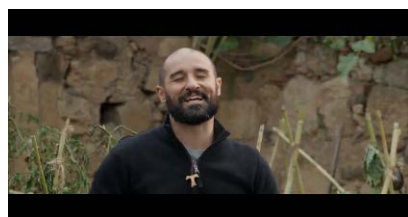
[F.25]



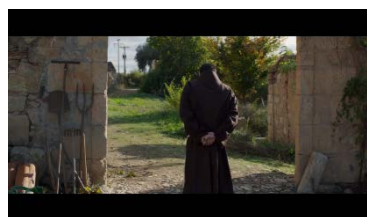
[F.26]



[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]

IV.2.5.4. *PAELLA TODAY* (2017)

La distopía futurista *Star Wars* es un referente para el cine postmoderno. La influencia que la saga interestelar ha ejercido sobre la cultura postmoderna a dado lugar a la producción de innumerables parodias en el mismo medio cinematográfico⁷¹, en la televisión⁷² y en otros medios colaborativos y de convergencia mediática como internet en el que el público tiene un papel de prosumidor⁷³ (Toffler, 1980).

⁷¹ Véase el filme *Spaceballs* (Mel Brooks - John Morris, 1987)

⁷² Véase *Spaceballs: The Animated Series*, serie de televisión animada que consta de 13 episodios que retoma a los personajes de la película homónima de 1987. A su vez, hay capítulos que parodian en concreto a otras películas: *El señor de los anillos*, *Harry Potter*, y *Los piratas del caribe*.

⁷³ Por ejemplo, la parodia *Ocho apellidos jedi*. <<https://www.youtube.com/watch?v=wwKLOdkd060>>. [Consulta: junio de 2019].

En una de las secuencias del filme *Paella Today* (César Sabater - Ramírez Exposure, 2017) se parodian los estereotipos de la comunidad autónoma valenciana recurriendo a distintos elementos presentes en la saga interestelar que se emplean como metáfora.

Paella Today es una de tantas comedias «regionalistas» que se han venido produciendo a raíz del éxito del filme *Ocho apellidos vascos*⁷⁴. Este término es comúnmente utilizado para designar un tipo de producto cultural en el que aparecen con reiteración elementos identitarios de las diferentes comunidades autónomas españolas y que utiliza estereotipos que afectan a distintos aspectos, como lugares y ambientes, tipos humanos, comportamientos sociales, lenguajes, vestimentas o formas de expresión musical. En este tipo de comedias los estereotipos se emplean como parte de la iconografía identitaria de las diferentes regiones españolas en un intento de mediar en los conflictos territoriales que manifiesta el Estado español.

En *Paella Today* un concurso de paellas es el hilo conductor y la excusa para narrar las vidas de dos amigos valencianos: Pep (Pablo Rivero) y Vicent (Pau Gregori). Sus vidas darán un giro con la llegada de la atractiva Lola (Olga Alamán), por la que ambos se sentirán atraídos. El triángulo amoroso que se establecerá entre ellos representa, de un modo cómico, la diversidad de tipos de relación sentimental presentes en la sociedad contemporánea. A ello se unirán los particulares padres de Lola, un chino experto en paellas, una madre pitonisa, un hijo con aspiraciones de *influencer*, y toda una galería de personajes caricaturescos.

Lola y Pep se conocían de la infancia compartida en la ciudad de Valencia donde ella veraneaba, pero nunca más supieron el uno del otro. Al comienzo del filme Lola envía unos mensajes de *Whatsapp* a Pep para recordarle quién era y decirle que por motivos de trabajo abandona Madrid para instalarse en Valencia. En la capital valenciana Pep, que ha terminado una relación con su anterior pareja sentimental, tiene una existencia bohemia como artista con su amigo Vicent, quien realiza como guía visitas turísticas por la capital valenciana, que también acaba de separarse de su pareja. Todo ello ocurre en la casa-estudio herencia de su familia.

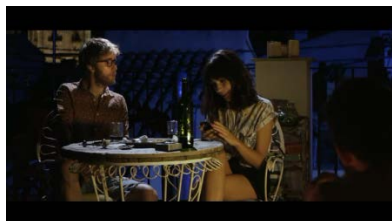
En la secuencia que hemos seleccionado Lola llega a la casa-estudio y conoce a Vicent, y por primera vez en muchos años Pep y ella se ven las caras. Es de noche y los tres toman vino en la azotea de la vivienda. Mientras mantienen una entretenida conversación, Lola comienza a recibir mensajes de su padre por el móvil [F.1]. Al quedarse sin batería, Vicent se levanta para ofrecerle su cargador [F.2-3]. Lola aprovecha ese momento para decir a Pep que su padre

⁷⁴ Otra película representativa de este tipo de comedia es: *Cuerpo de Élite* (Joaquín Mazón - Vicente Ortiz Gimeno, 2016) en la que un cuerpo policial de élite autonómico está formado por una guardia civil andaluza, un agente de movilidad madrileño, un *ertzaina*, un *mosso d'esquadra* y un legionario.

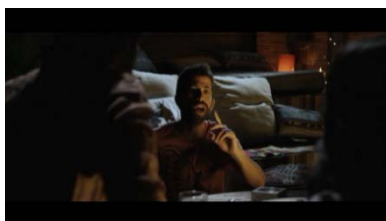
quiere que sea «paellera» a lo que Pep apuntilla: «fallera» [F. 4-5]. Vicent regresa a la mesa y afirma: «pues bien guapa estarías» aludiendo al aspecto que Lola tendría vestida con el traje tradicional de fallera [F.6].

Lola comienza entonces a enumerar los aspectos anacrónicos del vestido y del peinado tradicional de fallera valenciana para después comparar este último con el característico peinado de la Princesa Leya, mientras describe con el gesto de sus manos la característica forma del recogido de pelo en alusión al personaje de la saga *Star Wars*, de George Lucas [F.7]. De esta manera, en la secuencia se relacionan irónicamente el peinado de los dos personajes.

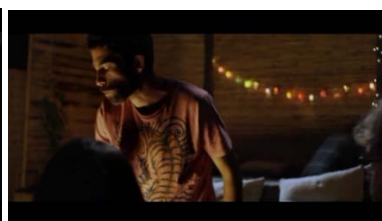
Lola prosigue describiendo la figura de fallera señalando el calor que dan el corpiño ceñido y las enaguas del traje tradicional. Con ese pretexto se quita la camisa, quedando con la ropa interior al descubierto [F.8-13]. En ese mismo instante comienza a sonar el *Aria de la suite orquestal*, nº 3, en re mayor, BWV 1068, de Johann Sebastian Bach, en un arreglo vocal con un estilo *doo bop*, que suspende el tiempo narrativo. Las imágenes sensuales trasgreden el ambiente espiritual que crea la música, reforzando el carácter erótico de la secuencia. Por otro lado, el particular arreglo que presenta la obra musical provoca una sutil diferencia irónica con respecto a la interpretación que el espectador espera, reafirmando el carácter humorístico de la secuencia. La imagen enfoca el primer plano del rostro de Vicent deslumbrado ante la visión de una imponente Lola [F.12].



[F.1]



[F.2]



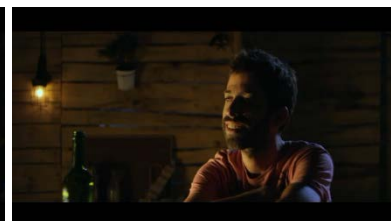
[F.3]



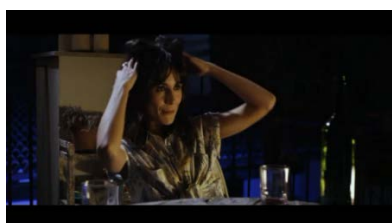
[F.4]



[F.5]



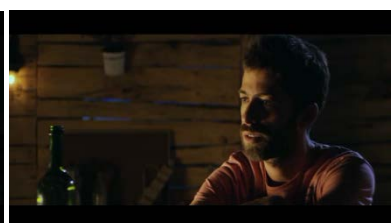
[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]

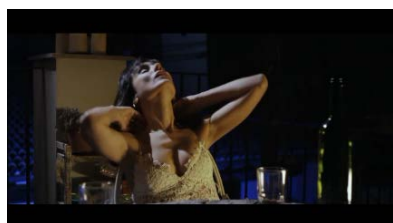


[F.12]

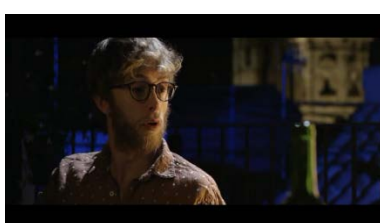
A continuación, mientras se impone el discurso musical sobre el plano del diálogo, Pep alude irónicamente en la conversación a la «ofrenda», refiriéndose a la tradición de depositar flores bajo la Virgen, describiéndola de la siguiente manera: «es eterna, eso es como un tetratlón» [F.14]. En el mismo sentido Lola refiere a la exageración que supone ver a las falleras llorando. Por su parte, Vicent, que representa la visión más tradicional de la cultura valenciana, sentencia: «Bueno, es que no se puede explicar, es un *sentiment*, se tiene o no se tiene, como la fuerza en *Star Wars*». Con esta frase se hace explícito, de un modo paródico, la relación entre el sentimiento identitario valenciano y los poderes innatos de los *jedi*, los populares personajes de la saga intergaláctica que logran dominar sus sentimientos a través del entrenamiento [F.15-17].

Entonces Pep reprocha a Vicent que es un *friqui*, a lo que Vicent responde con un gesto que imita el movimiento de una espada laser en el aire. El movimiento se acompaña de una cita al sonido electrónico tan característico de las espadas láser de la saga espacial. El sonido de la espada láser que se emplea se refuerza con el gesto de la boca de Vicent que imita su producción onomatopéyica [F.18].

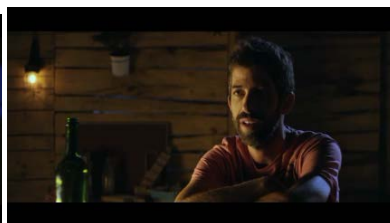
La secuencia finaliza cuando Lola, después de dar un buen trago a la botella de vino, propone a sus acompañantes salir a tomar algo [F.19-24].



[F.13]



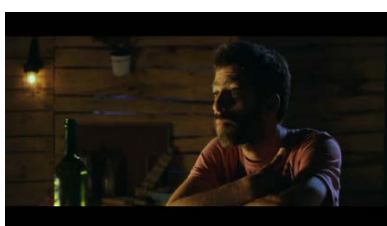
[F.14]



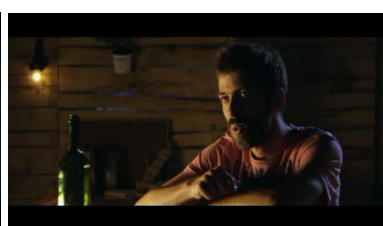
[F.15]



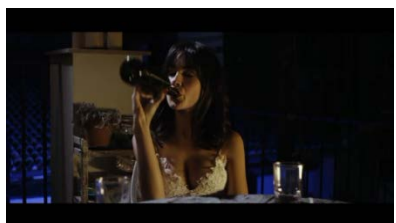
[F.16]



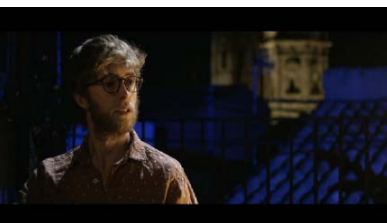
[F.17]



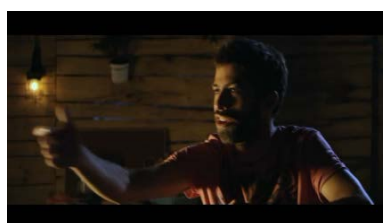
[F.18]



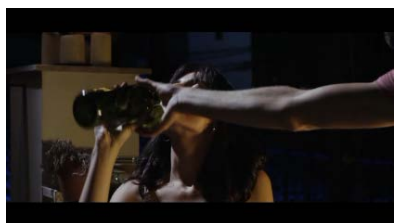
[F.19]



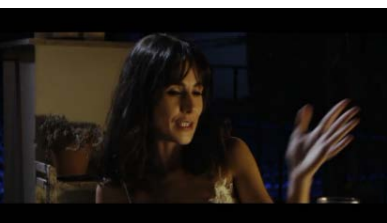
[F.20]



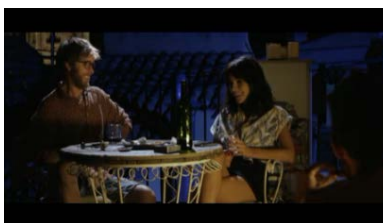
[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]

En síntesis, podemos afirmar que en esta secuencia las citas a la saga *Star Wars* que tienen lugar en los diálogos, la gestualidad y en lo sonoro se emplean como metáfora paródica los rasgos identitarios de la cultura valenciana que se subvierten y actualizan, tomando como agente mediador el particular repertorio iconográfico, los personajes y los elementos sonoros, de las producciones de George Lucas.

En el plano sonoro, el más interesante para nuestro análisis, un efecto sonoro de la saga intergaláctica, el sonido electrónico de las espadas láser ha pasado a formar parte de la memoria sonora colectiva de la cultura postmoderna, por lo que se emplea como referente con una marcada carga de significado. La utilización de los efectos sonoros muy codificados como el que aquí nos hemos referido es un objeto muy interesante para el estudio de los paisajes sonoros presentes en los filmes postmodernos. En esta secuencia en particular se emplea con una función paródica.

Por último, como hemos podido comprobar con este ejemplo, se evidencia una vez más que las producciones audiovisuales de la era postmoderna, y en concreto las producciones cinematográficas, son metaficciones que dialogan con otros productos audiovisuales, con otras películas; es decir, no representan directamente la realidad, sino que hablan de otros filmes.

IV.2.6. ALUSIONES MUSICALES CON FUNCIÓN PARÓDICA

Es habitual que las músicas de los filmes postmodernos aludan a músicas del pasado más o menos reciente, produciéndose así un dialogismo intertextual entre ambas. La alusión musical es una relación más difusa o escondida que la cita musical puesto que conecta estructuras, sistemas o procedimientos con estilos generales de un autor, con un tipo de música o incluso con una cultura musical en general.

La música cinematográfica, aunque haya sido compuesta exprofeso para un nuevo filme, suele aludir, de un modo más o menos explícito, a los gestos musicales de otras músicas presentes en el propio cine o en otros medios audiovisuales. La alusión permite al espectador establecer diálogos con esos otros textos musicales y sus contextos visuales dando un sentido a la música que escuchan mientras visionan una película. Cuando se enfatiza la diferencia irónica entre los diferentes textos audiovisuales (el hipotexto revivido y el texto derivado) podemos afirmar que la función paródica está actuando.

En la música cinematográfica es usual que se aluda el tipo de música asociada a un género cinematográfico en particular. Para ejemplificar la utilización de la alusión musical con función paródica abordaremos el análisis de la banda sonora de la película *Superlópez* (Javier Ruiz Caldera - Fernando Velázquez, 2018), que fue compuesta ex profeso para el filme por el prolífico compositor Fernando Velázquez, en la que se aluden, como homenaje y para subrayar el carácter paródico del filme, los gestos de la música de otras películas de superhéroes, tomando a la banda sonora de *Superman*, del celeberrimo compositor estadounidense John Williams como hipotexto. Después analizaremos la escena inicial de *La comunidad* (Álex de la Iglesia - Roque Baños, 2000) que puede ser considerada una parodia de la secuencia de los títulos de crédito de *Vértigo*, de Hitchcock, con la que manifiesta una sutil diferencia irónica.

IV.2.6.1. *SUPERLÓPEZ* (2018)

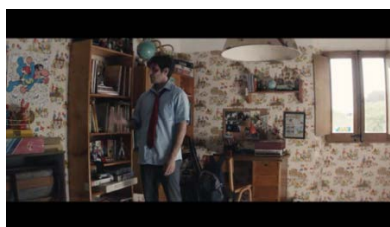
La película *Superlópez* (Javier Ruiz Caldera - Fernando Velázquez, 2018) es un *reboot* del corto homónimo realizado por Enrique Gato en el año 2003 que, a su vez, es un homenaje al popular cómic de Juan López Fernández (JAN). Se trata de una parodia del filme *Superman: The Movie* (*Superman*, Richard Donner - John Williams, 1978). Como veremos, la banda sonora de *Superlópez*, compuesta exprofeso para el filme por el prolífico compositor Fernando Velázquez, alude a los gestos de la música de otros filmes de superhéroes, tomando a la banda

sonora de *Superman*, del celeberrimo compositor estadounidense John Williams como hipotexto.

Podemos considerar a esta película como una relectura de las películas de superhéroes desde la perspectiva del antihéroe postmoderno al que se añade un costumbrismo típicamente hispano como crítica a la sociedad de nuestro país.

El filme *Superlópez* pone de manifiesto los viajes transmediáticos que experimentan los productos culturales en la era postmoderna. En este sentido, numerosos productos audiovisuales provienen del cómic, de lo que es muestra las numerosas adaptaciones cinematográficas estadounidenses de los productos de las editoriales Marvel y D.C. Comics (Detective Comics)⁷⁵. Algunos de ellos muestran como característica principal discursos paródicos hacia la saga a la que pertenecen. Este el caso de *Deadpool* (Tim Miller - Junkie XL, 2016) y su secuela *Deadpool 2* (David Leitch - Tyler Bates, 2018).

Antes de rodar *Superlópez*, Javier Ruiz Caldera ya había realizado la adaptación de un cómic al medio cinematográfico en su anterior trabajo: *Anacleto: Agente secreto* (Javier Ruiz Caldera – Javier Roderó, 2015), una adaptación de la serie de historietas homónima del historietista Manuel Vázquez Gallego. En una de las secuencias del filme aparece colgado en la pared un póster con la imagen de Superlópez en una de las paredes de la habitación de la casa familiar a la que retorna su protagonista, Adolfo (Quim Gutiérrez) que le traen recuerdos del pasado.



[F.1] *Anacleto: Agente secreto*
(Javier Ruiz Caldera, 2015)

La música de John Williams se ha convertido en modelo para la música de cine de ciencia-ficción posterior. Desde que se estrenó la celeberrima película épica estelar *La guerra de las galaxias* (1977), de George Lucas, ciertos convencionalismos del universo del sonido

⁷⁵ *Iron Man*, *El increíble Hulk*, *Iron Man 2*, *Thor*, *Capitán América: El primer vengador*, *Marvel: los vengadores*, *Iron Man 3*, *Thor 2: El Mundo Oscuro*, *Capitán América: El soldado de invierno*, *Guardianes de la Galaxia*, *Vengadores: La era de Ultrón*, *Ant-Man*, *Capitán América: Civil War*, *Doctor Extraño*, *Guardianes de la Galaxia Vol. 2*, *Spider-Man: Homecoming*, *Thor: Ragnarok*, *Black Panther*, *Vengadores: Infinity War*, *Ant-Man y la Avispa*, *Capitana Marvel*, *Vengadores: Endgame*, *X-Men*, *la saga Spiderman*, *Los 4 fantásticos*, *Elektra*, *Daredevil*, *Deadpool*, etc.

conformado por los instrumentos de la orquesta sinfónica se asociaron a los códigos visuales del género de ciencia-ficción⁷⁶.

En *Superlópez* la música completamente «seria» pretende producir la risa del espectador por el contraste con las imágenes cómicas, un convencionalismo bien conocido en el género cinematográfico cómico que se sigue sin concesiones a otros discursos que podrían penetrar en el discurso del filme como pudiera ser el tópico de lo grotesco. En este sentido, para *Superlópez*, Fernando Velázquez compuso una banda sonora de marcado sinfonismo, que fue interpretada por la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias y dirigida por el propio compositor, constatándose la elevada calidad que ha experimentado la interpretación, la producción y la postproducción de la música en el contexto cinematográfico español en la segunda década del siglo XXI.

En los títulos de crédito iniciales del filme las imágenes presentan una estética visual que muestra un claro tributo al cine de ciencia-ficción y al mundo del cómic. La secuencia se acompaña del tema musical principal del filme. Se trata de una música épica, una fanfarria muy codificada, que comienza con unas características llamadas de los instrumentos de viento metal a las que sigue una sección de percusión con fuerte presencia de la caja de redoble, acompañada por rápidas escalas cromáticas ascendentes y descendentes de flautas. El bloque musical alude el gesto de la música marcial. Estos convencionalismos musicales se emplean para ilustrar el viaje interestelar del bebé que se convertirá en Superlópez (Dani Rovira) y de su antagonista, Ágatha (Maribel Verdú) que va tras él con el propósito de aniquilarlo, en una secuencia que parodia una de las populares escenas del filme estadounidense.

El inicio de la secuencia las naves en que viajan sus dos protagonistas viajan por el espacio con destino a la Tierra. La imagen muestra su paso por las proximidades de diferentes planetas [F.1-12].



[F.1]



[F.2]

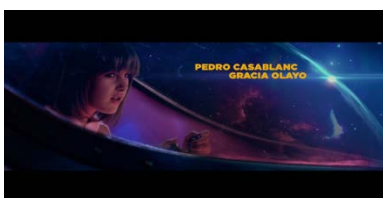


[F.3]

⁷⁶ Con anterioridad, la música de género de ciencia-ficción se había asociado al empleo de música sintetizada, o bien empleaban instrumentos cuyo timbre especial se había tomado como sonoridad del espacio, como es el caso del theremín. En la década de los cincuenta se compusieron bandas sonoras como la que Bernard Herrmann escribió para *Ultimátum a la Tierra* (1951), en la que se emplea el theremín, y la que el matrimonio Barron desarrolló para *Planeta prohibido* (1956) con instrumentos electrónicos.



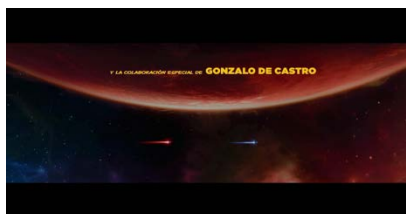
[F.4]



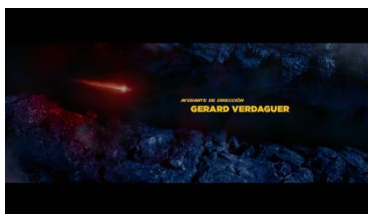
[F.5]



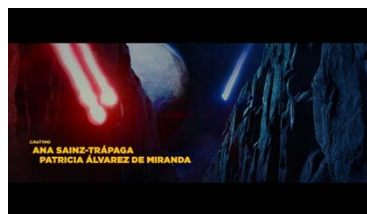
[F.6]



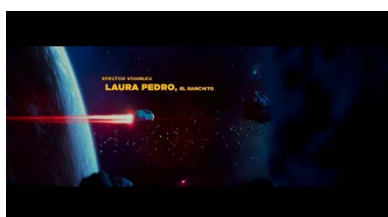
[F.7]



[F.8]



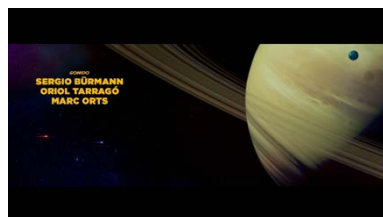
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

Al atravesar los discos del planeta Saturno, el vehículo espacial en que viaja Superlópez impacta contra unos asteroides, desviándose de su rumbo [F.13-15]. Después, la pantalla partida emula la disposición de las viñetas de un cómic, permitiendo visionar diferentes puntos de vista de lo que está sucediendo [F.16].

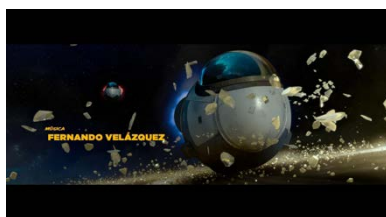
En ese momento comienza la sección paródica de la secuencia: al desviarse del rumbo programado la nave interestelar termina impactando con el satélite Meteosat (conocido popular en España por enviar las imágenes que utilizan los programas televisivos de información meteorológica) y cae al planeta Tierra, en concreto sobre el territorio español. Ágatha observa impactada desde su nave espacial [F.17-22]. La música, por el contrario, no manifiesta cambios significativos, por lo que el contraste intensifica el efecto cómico de lo que esta sucediendo en pantalla.

En el descenso de la nave y su posterior impacto sobre la Tierra la imagen adopta por completo el formato del cómic, recordando al espectador que la historia que esta viendo es una adaptación cinematográfica de las viñetas del popular superhéroe nacional [F.23-25].

Para finalizar la secuencia, las imágenes simulan el paso de página en un cómic, lo que sirve de transición hacia el escenario sobre el que la nave espacial se estrella: unos campos de cereal próximos a un taller mecánico como parodia de la conocida escena que tiene lugar en *Superman* en la que la nave cae sobre los campos en las inmediaciones de una granja donde vive la pareja que adoptará al bebe [F.26-27].



[F.13]



[F.14]



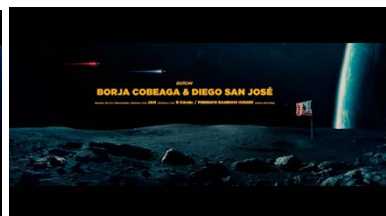
[F.15]



[F.16]



[F.17]



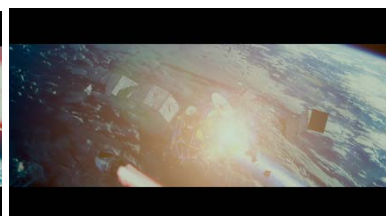
[F.18]



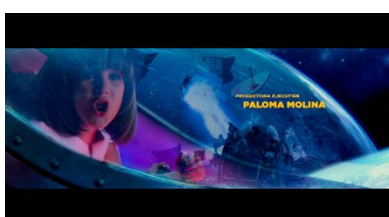
[F.19]



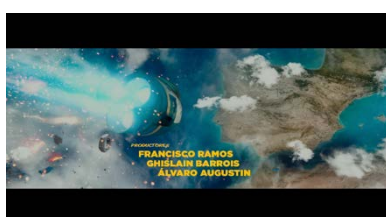
[F.20]



[F.21]



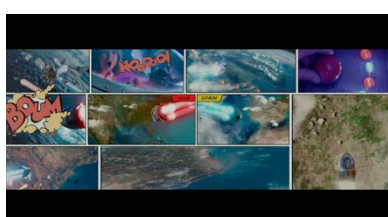
[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



[F.27]

El tema de la fanfarria aparece en varias de las secuencias del filme. En la divertida secuencia en que Superlópez aprende a volar el tema acompaña los primeros intentos dubitativos y vacilantes de levantar el vuelo del personaje encarnado por Dani Rovira.

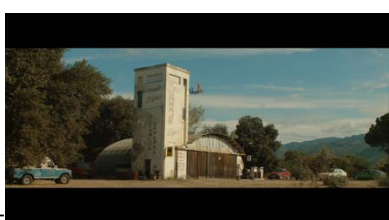
La secuencia comienza mostrando al protagonista encima de la azotea del taller mecánico donde se ha criado con sus padres en su primer intento de poner en práctica uno de

sus principales poderes: volar [F.1]. Ese momento se acompaña por el sonido característico de la fanfarria intensificando el efecto paródico de la secuencia al contrastar el carácter solemne y marcial de la música, que trae a la memoria las imágenes de la película estadounidense, con la comicidad que despierta las dudas del protagonista que no tiene valor para saltar (en el fondo había sido obligado por sus padres). Por fin, Superlópez se lanza al vacío y, de un modo muy cómico, vemos como se estrella contra el suelo ante la atónita mirada de sus padres [F.2-6].

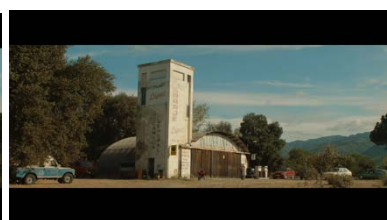
Resignado por su incapacidad de volar abandona la escena [F.7]. Superlópez trata de limpiarse las manchas que han ensuciado su traje de superhéroe [F.2-6]. Mientras camina se encuentra con tres preadolescentes que montan en bicicleta [F.7 -9].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



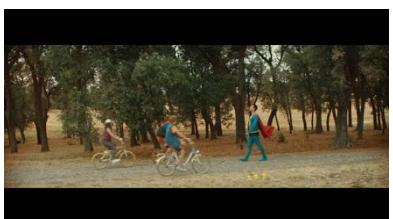
[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

Ante la visión de un hombre vestido de Superman los jóvenes reaccionan haciéndole burla, a lo que Superlópez responde poniendo los cuernos con los dedos de su mano [F.10-12]. En ese preciso instante el cuerpo del protagonista se eleva del suelo unos centímetros y queda suspendido en el aire [F.13]. El momento se acompaña nuevamente por el sonido de la fanfarria, que en esta ocasión se deja escuchar muy brevemente, intensificando el efecto paródico de la secuencia al contrastar el carácter serio y épico de la música con el humor de la escena. El gesto arpegiado de la música finaliza con un intervalo disonante que resalta el tono cómico de la secuencia.

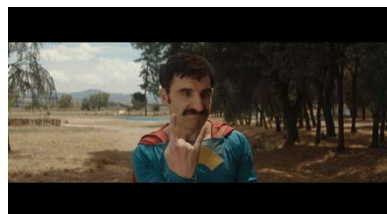
Los tres jóvenes huyen despavoridos [F.14]. Superlópez se muestra sorprendido ante el efecto producido por un gesto tan vulgar [F.15-17]. Sus padres, que han llegado al lugar, miran asombrados a su hijo que parece levitar más que volar, lo que da lugar a que la madre compare de manera paródica el fenómeno con un milagro [F.18].



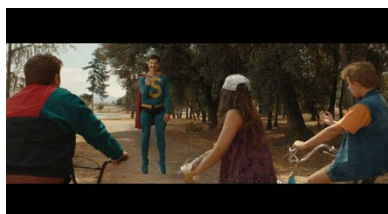
[F.10]



[F.11]



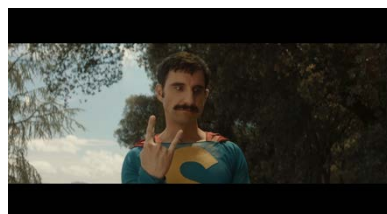
[F.12]



[F.13]



[F.14]



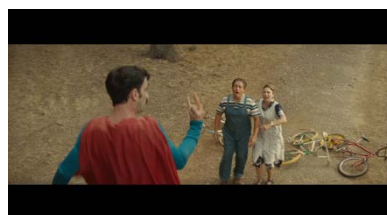
[F.15]



[F.16]



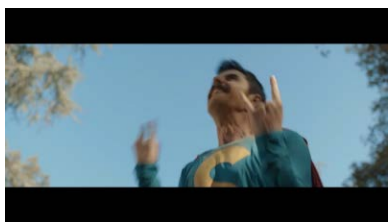
[F.17]



[F.18]

Superlópez intenta elevarse más pero no lo consigue. Intuitivamente realiza el mismo gesto con su otra mano lo que da lugar el efecto deseado: el superhéroe despegue a gran velocidad hacia el cielo [F.19]. El encuadre acentúa la trayectoria irregular que describe su vuelo [F.20]. El cuerpo del protagonista aparece intencionadamente desenfocado. En un nuevo corte en el metraje vemos la mirada atónita de sus padres [F.21]. A continuación, la cámara enfoca al primer plano de la cara de pánico que muestra el protagonista y los efectos producidos por el aire en su rostro [F.22-24].

La secuencia continúa mostrando los desastrosos aterrizajes que el Superhéroe se ve obligado a realizar en diferentes localizaciones de la geografía española, sirviendo de pretexto para la creación de *gags* que aprovechan las diferencias identitarias nacionales.



[F.19]



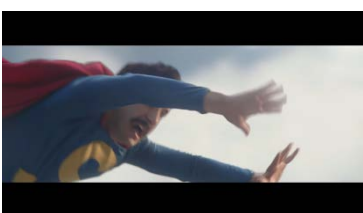
[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]

En esta escena, la fanfarria de metales alude de una forma más directa a la banda sonora de *Superman* contrastando con unas imágenes muy cómicas, lo que intensifica el efecto paródico de la secuencia.

En la banda sonora de *Superlópez* escuchamos también un tema que suena asociado a las apariciones del malvado General Skorba (Ferrán Rañé), una marcha sinfónica que alude directamente a la «Marcha imperial» de la saga intergaláctica compuesta por Williams.

Fernando Velázquez también emula la compleja utilización de distintos temas musicales que caracteriza la música del compositor estadounidense. Por ejemplo, en el final del filme se alternan la fanfarria del protagonista con esta marcha, representando la lucha del bien y el mal, a los que se añaden algunos elementos de percusión electrónica para acompañar la aparición del robot gigante comandado por la malvada Agatha. También escuchamos un tema de amor para la pareja protagonista y algunos gestos musicales cómicos que caracterizan al personaje de Jaime (Julián López). El filme finaliza con una instrumentación sinfónica plena de la fanfarria de Superlópez.

En síntesis, la banda sonora de *Superlópez* alude paródicamente, pero también como homenaje, a la música de otros filmes de superhéroes, tomando a la banda sonora de *Superman* como referencia. Ciertos convencionalismos del universo del sonido conformado por los instrumentos de la orquesta sinfónica se han asociaron a los códigos visuales del género de ciencia-ficción. Además, las posibilidades que ofrece la orquesta sinfónica de componer músicas que manifiestan complejas estructuras de temas musicales ha creado un modelo al que se recurre constantemente, entre otros motivos, para caracterizar de una forma muy estandarizada a unos personajes arquetípicos.

IV.2.6.2. *LA COMUNIDAD* (2000)

La alusión a la música de *thriller* con una función paródica tiene una importante presencia en las bandas sonoras compuestas por el compositor Roque Baños para los filmes de Álex de la Iglesia. Como afirma Teresa Fraile (2008: 580) «El cine de este director está plagado de violencia y humor negro por lo que Baños explora una vertiente musical sardónica, cínica y burlesca».

Para Sergio Lasuén (2016: 269), en *La comunidad*, al igual que en su trabajo precedente, *Torrente, el brazo tonto de la ley*, «el compositor sigue recurriendo al lenguaje americano con fines paródicos, consiguiéndose un contraste entre lo que suena y lo que el espectador está viendo». No obstante, como señala Teresa Fraile Prieto, en esta banda sonora se manifiesta un importante cambio:

La comunidad supone para Baños un punto importante en su carrera que evidencia un cambio en su forma de trabajo: si anteriormente prevalecía la inspiración previa al piano, a partir de este momento se concentra en la composición sobre temas correspondientes a cada personaje o ambiente, que plantea desde un principio para ir haciendo variaciones de color en función de la acción, por lo que establece un lazo muy estrecho con las imágenes (Fraile Prieto, 2008: 580).

En esta película los temas musicales representan ideas concretas. Se trata de temas muy breves que el compositor va desarrollando a lo largo de toda la película. El propio Baños señala que tuvo la suerte de dar enseguida con dos temas muy concretos: el de la chica —personaje interpretado por Carmen Maura— y el de la comunidad (Padrol, 2006: 87). Como afirma Sergio Lasuén (2016: 269) «Ambos temas tenían todos los requisitos para ser desarrollados de forma rápida y para quedarse pegados a la imagen». El primero es más luminoso y con una rítmica más acentuada y, por el contrario, el segundo es más oscuro, a veces siniestro y *legato*. Teresa Fraile Prieto (2008: 581), basándose en las explicaciones ofrecidas por el músico en un taller de composición, señala la existencia de un tercer tema que se utiliza en las secuencias en las que la protagonista trata de escapar de la comunidad y que se inspira en su respiración agitada que se traduce musicalmente en tresillos.

Por otro lado, Sergio Lasuén señala al respecto de la estructura temática de la banda sonora:

[...] a pesar de los distintos motivos la macroestructura presenta una forma creciente muy progresiva, que en cierta manera otorga una unidad y coherencia más que evidente. La ambición de los personajes actúa como *leitmotiv* global de toda la película (Lasuén, 2016: 269).

Hemos seleccionado para su análisis la secuencia de los créditos iniciales de la película por ser un claro ejemplo de alusión a la música del género *thriller*. En el primer bloque musical escuchamos el «Tema de la comunidad» que se empleará también posteriormente en otras secuencias del filme representando simbólicamente al conjunto de los miembros de la siniestra comunidad de vecinos.

En su primera aparición, el tema musical es interpretado con un tempo lento por la sección de violines en *divisi* que presenta una textura coral a cuatro voces, mostrando un gesto inestable, tenso, que se refuerza con el empleo de trémolos pero que se matiza con una dinámica *pianissimo*, creando una sensación de inquietud en el espectador. Como indica Sergio Lasuén (2016: 269), el compositor «se servirá precisamente de la armonía para conseguir el grado de tensión que necesita para caracterizar el tema asociado a la comunidad, que [...] se califica como “algo oscuro”». [EJEMPLO 10].

The image displays a musical score for the 'Tema de la comunidad' from the film 'La comunidad'. The score is written for a string section, specifically Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the initial entry of the theme, with Violin I and II playing a complex, dissonant chordal texture in *divisi* (divided) parts, marked *pp* (pianissimo). The Viola, Violonchelo, and Contrabajo parts are marked with a dash, indicating they are silent or have a different part. The second system continues the theme, with Violin I and II playing a more active, tremolo-like texture, marked *mp* (mezzo-piano). The Viola, Violonchelo, and Contrabajo parts are again marked with a dash. The score is marked with a '5' at the beginning of each system, indicating a fifth measure.

EJEMPLO 10. Roque Baños: *La comunidad*, *Tema de la comunidad*, cc. 0-10 [0:00:01-0:00:29]

Mientras escuchamos dos veces el motivo, la cámara realiza un trávelin que comienza rodándose a ras de suelo y que recorre el asfalto de una de las calles de la ciudad, aproximando al espectador al edificio donde tendrá lugar la narración [F.1-3]. En el plano musical la música pasa a presentar un ostinato que impulsa hacia adelante a la secuencia. A continuación, la cámara continúa su movimiento subiendo por la fachada del edificio [F.4]. Un gato entra por el balcón del último piso del inmueble que se encuentra abierto [F.5]. Escuchamos sus maullidos, lo que hace centrar nuestra atención en la pequeña figura del animal que de otra manera hubiera quedado desapercibida. El gato salta al interior de la vivienda [F.6]. Las imágenes pasan a tomarse desde el interior del apartamento. El corte en el metraje se acompaña de un golpe de orquesta que provoca el sobresalto del público.

En el interior del apartamento vemos como el gato lame algo en el suelo, pero todavía no conseguimos ver de qué se trata [F.7]. El sonido de las moscas prepara al espectador para la visión del cadáver que a continuación se muestra en la pantalla [F.8-9].

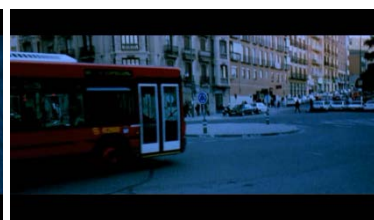
La música pasa a adoptar un gesto sigiloso en analogía con los movimientos del gato sobre lo que por fin conseguimos ver que es un cadáver [F.7-9].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

Entonces las imágenes comienzan a deformarse y mostrar tonos planos intensos en los que predomina el rojo en alusión a la sangre. Se suceden elementos visuales que dialogan con

el discurso surrealista y con una particular combinación del género cinematográfico del suspense y el terror (espirales en movimiento, sangre, primeros planos de los ojos de la protagonista, el gato frente a la luna, gritos, escaleras laberínticas, cuchillos, calaveras, esqueletos, etc.) en una secuencia que alude al filme *Vértigo* (1958), de Hitchcock [F.10 - 27]. Las imágenes tienen como finalidad tratar de abrumar al espectador y producir un fuerte estado de tensión para crear la expectativa del suspense. No obstante, las imágenes muestran una sutil desviación con respecto al modelo que se alude, por ejemplo, los gestos exagerados de pánico de la protagonista, el tratamiento caricaturesco de los miembros de la comunidad o la presencia de elementos extraños como la calavera de un mono, que dan un toque irónico.

De una manera análoga, dialogando con el obsesivo tránsito de las imágenes, la música vuelve a presentar un ostinato que se superpone al «Tema de la comunidad», que se repite en numerosas ocasiones y que alude a la banda sonora de *Vértigo*, de Bernard Herrmann.

Progresivamente la textura se va haciendo más densa, añadiendo la sonoridad grave del contrafagot y los contrabajos. A continuación, el discurso musical recurre a la sonoridad fuertemente codificada del clave, que interpreta un motivo apuntillado, mezclando lo terrorífico y lo cómico con ironía.

La música se va intensificando progresivamente según avanza la secuencia con la participación de los vientos metales y la percusión. También aparecen varios sobresaltos sonoros que se consiguen a través de sonidos chirriantes, puertas metálicas que se cierran, el sonido del roce de filos de cuchillos, etc.



[F.10]



[F.11]



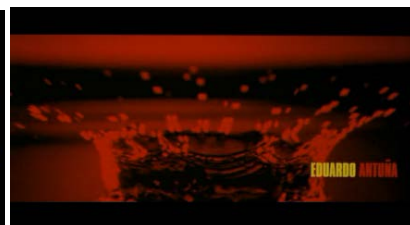
[F.12]



[F.13]



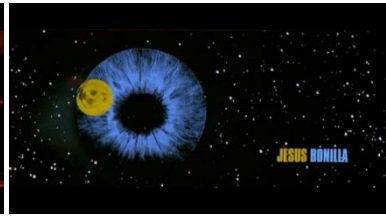
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



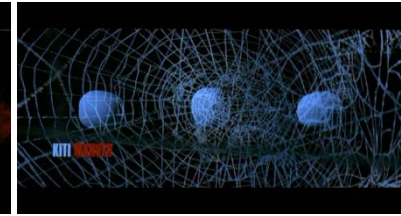
[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



[F.27]

La música cesa y la cámara nos traslada de nuevo frente al edificio de la comunidad. La imagen muestra un primer plano de Julia, una agente inmobiliaria, hablando por teléfono bajo un paraguas mientras cae una intensa lluvia. En ese preciso momento Julia encuentra en el suelo una carta del Joker simbolizando la suerte, o como veremos el horror, que le deparará la historia [F.28-33].



[F.28]



[F.29]



[F.30]



[F.31]



[F.32]



[F.33]

En síntesis, la escena inicial de *La comunidad*, de Álex de la Iglesia, puede ser considerada una parodia de la secuencia de los títulos de crédito con los que comienza la película *Vértigo*, de Hitchcock, con la que manifiesta una sutil diferencia irónica. La música que acompaña a las imágenes alude a los gestos de la música del género *thriller* emulando, en cierto sentido, el gesto obstinado de la música compuesta por Herrmann para el comienzo de la película americana, con la que comparte la creación de la expectativa del suspense.

IV.2.7. EL NUEVO CONCEPTO DE PARODIA: EL DIÁLOGO MUSICAL IRÓNICO E INTERTEXTUAL COMO ESTRATEGIA DE «RESIGNIFICACIÓN»

Como señalábamos al comienzo de este capítulo, la parodia contemporánea no solo se caracteriza por ser una burla de la obra parodiada con una intención cómica, sino que debe ser entendida como una repetición con diferencia irónica. La parodia se convierte así en un diálogo irónico e intertextual entre la obra «parodiante» y la parodiada. Este nuevo enfoque cambiará radicalmente las formas de interpretar el cine postmoderno.

Para tratar de entender las diferentes maneras en que esta forma característica de discurso postmoderno se manifiesta en el cine español analizaremos una de las secuencias de la película *Blancanieves* (Pablo Berger - Alfonso de Vilallonga, 2012) en la que, por medio de la ironía, tiene lugar una crítica social a partir del personaje de Blancanieves recurriendo a técnicas esperpénticas, donde la música, que transita por los tópicos musicales de lo «grotesco» y del «lamento», se utiliza en clave de relectura postmoderna para deconstruir lo masculino y reforzar los discursos del dolor y la muerte, a la vez que se alude al cine mudo.

IV.2.7.1. *BLANCANIEVES* (2012)

Blancanieves (Pablo Berger - Alfonso de Vilallonga, 2012) es una adaptación libre del popular cuento de los hermanos Grimm. Se trata de una versión de carácter gótico, ambientada en el sur de España en los años veinte que alude a los convencionalismos del cine mudo. Blancanieves es Carmen (Macarena García), una bella joven con una infancia atormentada por su terrible madrastra, Encarna (Maribel Verdú). Huyendo de su pasado, Carmen emprenderá un apasionante viaje acompañada por una *troupe* de siete enanos toreros. Como analizaremos, el filme ofrece un discurso que hace una revisión del texto del cuento «clásico» en unos términos que subvierten por completo su significado. En este sentido, los procesos paródicos y de descontextualización actuarán en la imagen y en la música, y en su interacción, «resignificando» los hipotextos de los que se deriva, pero a la vez demostrando que Blancanieves es un icono de nuestra cultura popular.

La utilización del blanco y negro en la imagen es prueba de la importancia que la estética «retro» tiene en el filme. En este sentido, solo con el color como fuente disponible podemos considerar el uso de la fotografía en blanco y negro como el resultado de una decisión artística consciente⁷⁷. En el cine sonoro el director puede utilizar de manera consciente el silencio para conseguir un efecto arcaizante⁷⁸. La ausencia de sonido acentúa el drama, ese dramatismo social al que Berger alude utilizando los convencionalismos que recrean el formato del cine mudo en su recreación de la década de los veinte en la que se ambienta la narración.

En el filme *Blancanieves* se aluden los convencionalismos narrativos del cine mudo, con fotografía en blanco y negro y la música como elemento conductor. Para ello Alfonso de Vilallonga⁷⁹ compuso una banda sonora de más de cien minutos de duración evocando el contexto del cine mudo. En la banda sonora de una película muda la música tiene un gran

⁷⁷ Por otra parte, el blanco y negro no es característico de las producciones de los inicios del cine, puesto que desde la aparición de la cinematografía se trató, a través de distintos procedimientos, de colorear las imágenes.

⁷⁸ Las primeras proyecciones cinematográficas, de uno u otro modo, se acompañaron de música.

⁷⁹ El compositor de la banda sonora de *Blancanieves*, Alfonso de Vilallonga (Barcelona, 1962), es un aristócrata hijo de cantantes amateur que evocaban el ambiente bohemio de los cabarets en los salones del Palacio Maldá, la casa familiar en pleno barrio gótico barcelonés. Músico polifacético se define como cantante, «showman» y compositor. Formado en Estados Unidos, concretamente en el prestigioso Berklee College of Music de Boston, funda allí su primer grupo musical. Tiempo después vendrá su trabajo en bandas sonoras. Isabel Coixet fue la primera en encargarle una banda sonora, concretamente la de *Mi vida sin mí* (2003). Posteriormente compone bandas sonoras para filmes como *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa.

protagonismo, es la propia voz de los personajes, por lo que el esfuerzo de significación es muy importante.

En el filme también se incluyen la copla y el flamenco. El sonido acompaña activamente a la imagen, las palmas del flamenco se hacen coincidir con los aplausos, los cortes del metraje, con las palmas de baile, incluso el baile de la abuela de Carmen (Ángela Molina) con la niña Carmencita (Sofía Oria). La música no diegética se confunde con la diegética producida por el tocadiscos. La película respeta los parámetros del cine mudo, supliendo las palabras con rótulos que mantienen el carácter visual y que sirven de guía al espectador ante posibles ambigüedades de significados, que añaden información y que completan el discurso.

La voz se silencia completamente en la película de Berger, en cambio, hay ciertos sonidos diegéticos que se dejan escuchar como la trompeta que suena al inicio de la corrida de toros que protagoniza Antonio Villalta, o el sonido de la campanilla de la silla de ruedas con la que el padre se comunica (suena cuando se asusta con la aparición del gallo la primera vez que Carmencita entra al dormitorio al igual que ocurre durante la cena). Encarna llama a la sirvienta mediante el sonido de la campanilla con lo que transmite fidelidad, en tanto que el sonido es fiel a la fuente. También durante el baile entre Carmencita y su padre, la música que suena en la diégesis es la del disco de la ficticia cantante Carmen de Triana, la madre de Carmencita (Inma Cuesta).

La intensidad de la música se intensifica en las escenas en las que, como augurio, algo terrible va a ocurrir, se suaviza durante los diálogos, crea silencios en momentos de tensión, de manera que el sonido aporta un significado a la imagen y a la historia, además de conducir emocionalmente al espectador.

La música del filme es muy variada en función del efecto que se desea conseguir en el espectador, pero prevalece la que se asocia con la imagen de España, desde el pasodoble a la saeta y el flamenco. Ésta se adecua a los acontecimientos. El pasodoble va ligado al toreo, así como la música que introduce la «feria de lo increíble» es un vals circense, o el flamenco para representar la festividad española. Además, cabe aludir a esos orígenes humildes del flamenco, esa procedencia de una sociedad marginal representa a las clases oprimidas de la España de los años veinte, por lo que en la película se asocia a la gente del pueblo. En el siglo XX, concretamente en los años veinte, se retoma el testigo del arte una generación (por ejemplo, con Pastora Pavón Cruz «La Niña de los Peines» o Manolo Caracol, entre tantos otros). Siendo el flamenco tan popular en España durante estos años en que se ambienta la película de Berger y dado a que llegó a formar parte de la cultura y de la tradición del país, hasta ser símbolo, junto al toreo, de la imagen de España en el extranjero, motivo por el que se incluye en la

película. La música popular (el flamenco y el pasodoble) se utiliza como símbolo de la identidad de la sociedad española.

Berger consigue transmitir la emotividad deseada con la película trayendo a las pantallas del siglo XXI una puesta en escena que alude al cine de principios del siglo XX, haciendo un homenaje a los inicios del cine, pero también conectando con el público actual. Por otro lado, en la obra de Berger, el personaje de Blancanieves se revisita doscientos años después de la recopilación de los Grimm y sigue sirviendo de base para contar nuevas historias.

En la secuencia que hemos seleccionado para su análisis se muestra en pantalla la sesión fotográfica a la que se somete al cuerpo muerto del torero Antonio Villalta (Daniel Giménez Cacho), el padre de Carmencita. Después de quedar postrado en una silla de ruedas como consecuencia de la cogida sufrida en una corrida de toros, Antonio, que era viudo, recibe los cuidados por parte de una enfermera, Encarna (Maribel Verdú). Ambos se enamoran y con el tiempo contraen matrimonio, por lo que Encarna se convierte en la madrastra de Carmencita.

La escena comienza, después de un corte en el metraje que nos traslada desde un exterior luminoso en el que Carmencita tiende unas sábanas blancas que ondean al viento, al plano detalle del ojo de Encarna que se sincroniza con unos acordes disonantes en trémolo que conectan con el género del *thriller* cinematográfico. En su pupila se refleja la imagen temerosa de Antonio postrado en su silla de ruedas que la mira aterrado [F.1-2]. Con ello, el punto de vista del espectador pasa así a ser el de la madrastra. Encarna, que solo ansiaba el dinero y la posición social de Antonio, empuja al torero tirándole por las escaleras de su mansión, acción que vemos desde la mirada de la homicida [F.3-4]. El cuerpo desvencijado del torero muerto descansa en el rellano de las escaleras bajo un autorretrato de gigantes dimensiones [F.5]. En la secuencia en cuestión, de nuevo, como ocurre en otros momentos del filme, la cámara se comporta como cómplice de la absoluta deconstrucción de lo masculino y de lo heroico.

El ojo de la madrastra pasa a fundirse con el objetivo de la cámara haciendo explícito que estamos ante una metaficción. Entonces, otro corte en el metraje muestra un flash que sostiene en alto una mano, la de un fotógrafo [F.10]. En ese preciso momento se nos muestra la siniestra sesión a la que la madrastra somete al cuerpo muerto de Antonio, que es acentuada por la actitud del fotógrafo que les pide que sonrían (los fotógrafos siempre tienen un cariz siniestro en la película y siempre aparecen cuando llega fatalidad), poniéndose en evidencia lo impostado de ese dolor femenino frente al cadáver del padre [F.11-18]. El cuestionamiento del rol masculino va unido a una evidente deconstrucción de lo sagrado porque como vemos la escena tiene mucho de templo, de iglesia, con su reja, su altar, su crucero. En su altar más que celebrar la muerte redentora y el triunfo de un Dios paternal, lo que se viene a celebrar es su

negativo, la muerte sin sentido de un padre a manos de una mujer que ha sido en todo momento perversa en su relación con él.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

La sesión fotográfica pasa de lo social a lo grotesco y escabroso. El continuo deambular de personajes, las fotografías en gran grupo, los arreglos de la criada, la pose a lo

Bonaparte del conductor o los lloros vacuos de las plañideras cargan de repugnancia a una sesión fotográfica que se transforma en profanación del descanso del muerto con unas acciones que resultan obscenas para el espectador [F.19-24]. Para conseguir en el espectador esta sensación de distanciamiento y rechazo ante las imágenes, la música de Vilallonga, casi de comedia, conecta de nuevo con el «tópico grotesco» (Grabócz, 2008: 109-110), para hacer de esta escena un escarnio del personaje del hombre, vestido con sus atributos masculinos por antonomasia con su traje de torero.



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]

Su misma hija cabizbaja y resignada accede al acto del posado tras el significativo intertítulo: «siguiente» [F.25]. Un plano cenital que distancia al espectador de la sórdida realidad mostrada en la pantalla, nos deja ver a Carmencita entrando en la estancia [F.26]. Como encarnación de la pureza extrema de lo femenino, Carmencita intenta recomponer el cuerpo inerte de su padre y ante la imposibilidad de aguantarlo en una posición digna acaba sumida en llanto [F.27-34]. Una inmensa soledad inunda al espectador, que se identifica con Carmencita, al quedarse sola con su padre. Otro intertítulo, que sustituye las palabras del fotógrafo, insta a Carmencita a que sonría, intensificando más si cabe el rechazo del espectador ante la atrocidad de lo que ve, enfrentado lo cómico con el dolor que producen las imágenes [F.32]. El fotógrafo abandona la estancia rodado desde un plano cenital [F.35]. El escarnio que alcanza cotas repugnantes no logra aliviarse con el llanto final de Carmencita. El gesto musical torna entonces adoptando el «tópico del lamento» (Agawu, 2009) con el timbre del violonchelo que trasporta al espectador a las populares interpretaciones de *El cant dels ocells* de Pau Casals.

La escena, tras un largo tr velin que no hace otra cosa sino dotar aún de más importancia a lo que vamos a contemplar, nos lleva a un espacio cerrado que parece cerrado a la mirada de los mortales y culmina en el rostro en primer plano de la madrastra fundido con el fuego que la abrasa en una imagen que no podría ser más explícita del goce femenino más siniestro frente a la muerte del marido. Una imagen de la bruja del fuego satisfecha y plena de goce tras la muerte del hombre [F.36-41].



[F.25]



[F.26]



[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]



[F.31]



[F.32]



[F.33]



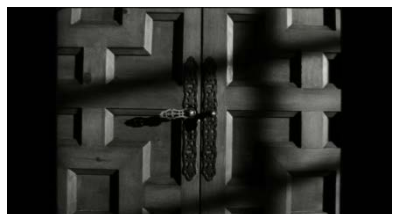
[F.34]



[F.35]



[F.36]



[F.37]



[F.38]



[F.39]



[F.40]



[F.41]



[F.42]

En síntesis, podemos afirmar que la secuencia del filme de Berger muestra la peculiar manera en la que la cinematografía postmoderna española se acerca a los comienzos del cine, aludiendo, como parodia seria, a las peculiares narrativas y audiovisuales del cine mudo. En ella, la música permite revisitar el nacimiento del medio cinematográfico desde una visión postmoderna. Podemos entender esta producción cinematográfica como una adaptación de discursos pasados, tanto literarios como fílmicos y musicales, en la que la imagen y la música suplen las palabras al aludir al cine mudo. La intención de Berger es hacer una crítica social a partir del personaje de Blancanieves mediante el empleo de técnicas esperpénticas, de una postura distanciada, valiéndose del lugar que Blancanieves ocupa en la memoria colectiva del público. En paralelo, la música de la secuencia conecta con los tópicos musicales de lo «grotesco» y del «lamento», unos convencionalismos muy empleados en las relecturas postmodernas del cine mudo que se emplean de manera crítica en la postmodernidad, en el caso que aquí nos ocupa, con la finalidad de deconstruir lo masculino y reforzar los discursos del dolor y la muerte respectivamente.

IV.3. CONCLUSIONES

Si tuviéramos que definir la postmodernidad, una de las principales características que le atribuiríamos es, sin lugar a duda, su capacidad de resignificar los discursos desde una perspectiva paródica e irónica.

La parodia es una de las características de los procesos que podríamos enmarcar como críticos, constituyéndose en uno de los múltiples factores que han contribuido a la disolución de los discursos hegemónicos en la era posthistórica.

En el cine postmoderno toda descontextualización o «recontextualización» de los elementos de un discurso audiovisual (sonoro, visual, o ambos) se debe considerar como una estrategia discursiva que articula nuevos significados en la narración.

La música es un elemento clave a la hora de subvertir el discurso audiovisual. En este sentido, la cita, la alusión y la reutilización de músicas preexistentes, o de alguno de sus gestos musicales, con una finalidad paródica, son procedimientos de «resignificación» característicos del cine postmoderno.

Pero la parodia no solo se caracteriza por una intención cómica. Por el contrario, la parodia contemporánea debe ser entendida como una repetición con diferencia irónica y no

como una burla de la obra parodiada. Esta forma característica de discurso postmoderno ha sido sometida en los últimos tiempos a una importante redefinición: ha dejado de ser entendida como una forma de expresión cómica y se convierte en un diálogo irónico e intertextual entre la obra «parodiante» y la parodiada.

Las maneras en que la música se reutiliza con fines paródicos en la filmografía postmoderna española son muy diversas. Está presente en todos los géneros cinematográficos y sus hibridaciones (no sólo en la comedia, también en el musical, el *thriller* y el drama) siendo una estrategia discursiva utilizada para todo tipo de narraciones, no sólo cómicas, también serias.

También son diversas las músicas que se reciclan que van desde la música popular a la música «clásica» o académica, de la música preexistente a la compuesta exprofeso para el filme y de las músicas diegéticas a las incidentales, y todas sus posibles hibridaciones.

La parodia musical posibilita viajes «transmediáticos» que ponen en contacto distintos espacios «performativos» y media en los diálogos que se establecen en el cine postmoderno entre la tradición y la contemporaneidad acentuando la idea de pliegue de la historia (palimpsesto audiovisual).

PLIEGUES DE LA HISTORIA EN LA MÚSICA DE CINE POSTMODERNO ESPAÑOL

En la postmodernidad tiene lugar un cambio en la manera de entender la historia. La modernidad había impuesto un discurso lineal del tiempo en un intento de ser trascendente. Sus narraciones ya no se basan en la dialéctica hegeliana, consiste en establecer una «tesis», su contrario o «antítesis» y su resolución en una «síntesis» que constituía una mejora o evolución con respecto a la primera (Gadamer, 2000). Hasta la modernidad, a cada afirmación le corresponde su respectiva negación o contrario y la confrontación entre ambos da lugar a una solución o conclusión que posteriormente se conviene en otra tesis, y así sucesivamente. La idea de historia se asociaba a la idea ilustrada de «progreso» para, posteriormente, alinearse con la concepción utópica marxista.

Por el contrario, el pensamiento postmoderno no se define por estar en contra, solo es reconocido cuando produce algo diferente para volver a desaparecer. La postmodernidad reconoce el momento actual como múltiple e infinito, es inmanente porque privilegia la interioridad, pero sin dejar de ser trascendente. «El postmoderno no vive para el reconocimiento de los demás, sabe cual es el valor para sí mismo y eso le basta» (Corral Quintero, 2007: 67). La postmodernidad acepta la trascendencia, pero sin ofrecer un fin último. «La postmodernidad es una postura ética, donde toda proposición encuentra su corroboración en los hechos, no solo analiza ideas, sino que hace énfasis en la responsabilidad y las consecuencias éticas de las ideas» (Corral Quintero, 2007: 67).

Tan solo desde este nuevo marco teórico podremos entender los procesos de plegamiento que, a nuestro entender, evidencia la historia. En este capítulo nos referiremos al concepto de «pliegue» de la historia como proceso característico de la postmodernidad en un intento de describir los dobleces temporales que metafóricamente evidencia la historia, una historia que manifiesta la puesta en contacto de diferentes momentos históricos como continua actualización que tiene lugar en el presente. Esta perspectiva de entender la historia hace que se desvanezca la tradicional narración histórica lineal aproximándonos a la idea del «eterno retorno» (Acosta Escareño, 2007). Se trata de un concepto próximo al de «palimpsesto» expuesto por el teórico literario y narratólogo Gérard Genette en su obra *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Genette, (1989 [1962])). En este sentido, entendemos las películas postmodernas como palimpsestos audiovisuales en los que se pueden apreciar las huellas que los trazados de la historia han impreso en ellos; es decir, concibiendo las películas postmodernas como encrucijadas semióticas que reflejan toda una serie de viajes en el tiempo y el espacio produciendo un plegamiento de la historia.

En nuestro estudio aplicaremos la idea de pliegue como forma de evidenciar los contactos que ciertos gestos y procedimientos musicales del cine postmoderno han tejido con los gestos y procedimientos de otras épocas y lugares. Estos gestos y procedimientos configuran un conjunto de tópicos musicales (Agawu, 1991, 2009; Hatten, 1985, 2004; Monelle, 2000, 2006; Tarasti, 1994). Como trataremos de mostrar, la música del cine postmoderno evidencia continuos viajes en el espacio y en el tiempo (Kassabian, 2001). Por otro lado, la cita, alusión o reutilización de materiales preexistentes es una constante en la música y el cine postmodernos.

Al estudiar las distintas producciones culturales, entre ellas las producciones cinematográficas, se hacen evidentes ciertos convencionalismos cuya utilización es una constante a lo largo de la historia. Estos convencionalismos conectan procesos que tienen lugar en la música con ciertos aspectos extramusicales. Su uso recurrente provoca un solapamiento continuado de la línea espaciotemporal, puesto que la cita y la alusión a ciertos tópicos musicales o la reutilización de ciertas músicas nos remite a diferentes momentos del pasado y a distintos lugares geográficos. En el cine, director, compositor y público acuden, de una forma más o menos consciente, a estos tópicos entendidos como convencionalismos cuyo conocimiento por parte del espectador es necesario a la hora de entablar cualquier acto de comunicación.

La globalización no es un proceso que se dé tan solo en la dimensión espacial, afecta también a nuestra percepción de la dimensión temporal, englobando en un todo los diferentes momentos del pasado en un proceso de actualización constante. Como veremos, las producciones musicales de la postmodernidad se caracterizan por su eclecticismo, es decir, por la hibridación de formas y géneros, por la mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, por la continua descontextualización y «recontextualización» de músicas que responden a los diálogos que se establecen entre la tradición y la contemporaneidad (Arce y Alonso, 2010). En una cultura como la postmoderna donde la innovación estilística no parece posible, abunda la reutilización de músicas del pasado de muy diferente signo. Aparecen la nostalgia y los estilos «retro», que reciclan antiguos géneros y estilos en nuevos contextos (Jameson, 1995 [1984]). Imagen y música articulan toda una serie de significados y «resignificaciones» (López Cano, 2013) a través de procesos propios de la cultura postmoderna y de la era de la globalización (McLuhan y Powers, 1995 [1989]) en la que se inscriben. Estos discursos audiovisuales luchan por la hegemonía (López Cano, 2013).

Los procesos transnacionales presentes en la música postmoderna tienden puentes acústicos como indicios de una «audiotopia» (Kun, 1997, 2005); es decir, construyen escenarios sociales de nostalgia y añoranza contruidos a base del poder afectivo de ciertas canciones.

Ciertos artistas, sobre todo músicos, y ciertas canciones con las que aquellos se asocian, crean una nueva cartografía cultural que se desprende del antiguo mapa geopolítico. Mediante la evocación de la música popular este proceso va forjando nuevos espacios interpretativos para el público, nuevas formulaciones de identidad que trascienden las fronteras congeladas de la autenticidad folklórica y la geopolítica de las naciones en procesos interactivos entre lo local y lo global (Fraile, 2008). Para comprender estos procesos en nuestra investigación aplicaremos los conceptos de intertextualidad (Kristeva, 1978) y transtextualidad (Genette, 1982).

V.1. VIAJES EN EL TIEMPO: ALUSIÓN AL PASADO, EVOCACIÓN, NOSTALGIA Y ESTÉTICAS «RETRO»

El afecto por el pasado cultural no es algo nuevo. Los creadores conocen y dependen de los predecesores en su propio medio, y los casos de influencia, readaptación, préstamo o guiños en literatura, pintura, cine o música son una constante. La máxima moderna según la cual necesitamos trascender lo viejo para descubrir nuevos lenguajes expresivos reaparece cada cierto tiempo en el discurso crítico, artístico y mediático, como un «mito» (en el sentido barthesiano) deudor de la concepción romántica de la cultura, con su énfasis en el genio, la originalidad y la creatividad absoluta. Según esta postura, el arte no será realmente significativo hasta que no rompa definitivamente con su pasado. Sin embargo, en la era postmoderna se nos muestran un sinfín de producciones que difícilmente llegan a este estado de trascendencia puesto que la dialéctica entre lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo innovador, el pasado y el presente, es constante. El pasado siempre se manifiesta de forma más o menos explícita en las creaciones de la postmodernidad.

Unido al pasado se relaciona el término «nostalgia». Presenta una etimología griega formada por «nóstos», en referencia al regreso, y «álgos», al dolor. Fred Davis (1977) en su artículo «Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave» afirma que la nostalgia surge porque las condiciones del presente la desencadenan al ponerse en juego un contraste subjetivo con el pasado. Los productos mediáticos permiten al sujeto una solución ante la imposibilidad de viajar al pasado. Las referencias a un pasado mejor que ofrecen consiguen que el espectador, por un instante, viaje en el tiempo y pueda revivir algunos de los momentos y emociones de su experiencia pasada, por lo que de alguna manera logra retroceder en el tiempo. El presente de quien consume el producto cambia, se abstrae, se mejora gracias a los momentos y emociones que vienen del pasado, aliviando en cierta medida los problemas del presente.

Los continuos cambios de la sociedad postmoderna en aspectos económicos, tecnológicos y socioculturales contribuyen a que la nostalgia por el pasado se intensifique. El espectador trata de aferrarse a un pasado seguro y estable frente a un presente inestable y cargado de cambios. Para enfrentar estos cambios se recurre a una peculiar manera de homenajear el pasado a través del consumo de productos culturales que proporcionan al individuo una sensación de seguridad.

Los medios son excelentes contenedores que permiten el acceso a las referencias del pasado. Por este motivo, en el medio cinematográfico la nostalgia toma una gran importancia como tendencia.

Manuel Menke (2017) en su artículo «Seeking Comfort in Past Media: Modeling Media Nostalgia as a Way of Coping with Media Change», reflexiona sobre la «nostalgia mediática» a la que describe como el anhelo por la cultura y la tecnología de los medios del pasado (Menke, 2017: 626). En su artículo ofrece numerosos ejemplos de productos culturales que emplean la nostalgia mediática.

Un factor determinante a la hora de fijar las experiencias nostálgicas en el individuo es la exposición a un objeto durante su niñez o juventud. Estos periodos vitales son los momentos en que se desarrollan los gustos y preferencias de una persona dando lugar, entre otras conductas, a una devoción hacia ciertos objetos, que posteriormente causarán nostalgia en el individuo (Ryynänen y Heinonen, 2018: 188).

Los estilos «retro» apelan a ese sentimiento de recuerdo nostálgico del pasado. Para Lipovetsky la moda «retro» es una «vaga referencia al pasado y la resurrección de los signos difuntos de la moda más o menos libremente combinados» (Lipovetsky, 2000 [1983]: 152). En ese sentido, lo «retro» responde a una sociedad personalizada y deseosa de eliminar los marcos de referencia e instituirse de manera flexible. Paradójicamente, el culto lúdico al pasado resulta lo más adecuado al funcionamiento del presente. En este sentido, lo retro como antimoda, o como no-moda, no se refiere al fin de la moda, sino a su fase humorística o paródica de la misma, lo mismo que sucede con el antiarte, que no ha hecho más que reproducir y aumentar la esfera artística al integrarle la dimensión humorística.

Fredric Jameson situó el nacimiento de la estética postmoderna en el cine en las llamadas películas «retro» de los años setenta, en las que funcionan el pastiche y la nostalgia. En este sentido Jameson señala en su obra:

Debemos concebir esta categoría [el cine retro] de la manera más amplia; en principio, consiste meramente en películas sobre el pasado y aspectos generacionales concretos del pasado. Así, una de las películas inaugurales de este nuevo «género» (si se trata de eso) fue *American Graffiti* de Lucas, que en

1973 trató de captar de nuevo toda la atmósfera y las peculiaridades estilísticas de Estados Unidos en los años 1950, los Estados Unidos de la era Eisenhower. La gran película *Chinatown* de Polanski hace algo similar con respecto a los años treinta, al igual que la película de Bertolucci *El conformista* en el contexto italiano y europeo del mismo periodo, la era fascista en Italia, y así sucesivamente (Jameson, 2006 [1983]: 172).

El estilo «retro» de estas películas también se caracteriza por ser una relectura e hibridación de los géneros del pasado. Este es el caso de películas como *La guerra de las galaxias* (1977) o *En busca del arca perdida* (1981), ambas de George Lucas, en las que se reescriben, respectivamente, los seriales televisivos norteamericanos de ciencia-ficción y los relatos de aventuras de la década de los treinta a los cincuenta del siglo pasado. En sus propias palabras:

Así, esta película [*La guerra de las galaxias*] es, metonímicamente, una película histórica o nostálgica: al contrario que *American Graffiti*, no reinventa una imagen del pasado en su totalidad vivida; más bien, al reinventar el tacto y la forma de los objetos de arte característicos de un periodo anterior (los seriales), trata de despertar nuevamente una impresión del pasado asociada con esos objetos. Entretanto, *En busca del arca perdida* ocupa aquí una posición intermedia: en cierto nivel trata de los años 1930 y 1940, pero en realidad también remite a ese periodo metonímicamente a través de sus propios relatos de aventuras característicos (que ya no son nuestros). (Jameson, 2006 [1983]: 173).

La película nostálgica constituye una aproximación al pasado mediante una connotación estilística que transmite la «antigüedad» a través del brillo de las imágenes, y produce la impresión de décadas anteriores sirviéndose de las modas. El cine postmoderno recupera las modas del pasado (la indumentaria, el *look*, el mobiliario, el grano en la cinta, los sonidos y estilos musicales) para lograr dar esa pátina y esa impresión retro.

Los productos culturales postmodernos recuperan un catálogo casi infinito de referencias al pasado para activar esas emociones y sensaciones tratando de reactivar esa devoción que se originó en los primeros años de vida de quienes los consumieron, logrando así atraer a un público que siente placer al reconocerlos en el nuevo contexto en el que han sido utilizados.

El placer provocado en el espectador al reconocer las músicas del pasado en el producto audiovisual es un recurso que será utilizado con frecuencia en el cine postmoderno.

La mirada nostálgica al pasado no tiene solo lugar en relación con los elementos y vivencias experimentadas en primera persona por el espectador, sino que también tienen un papel relevante toda una serie de elementos que han pasado a formar parte del imaginario colectivo que retroalimenta la construcción y recepción de los productos cinematográficos.

Andrew Darley (2002), en su obra *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros y*

medios de comunicación, cita a Baudrillard para reflexionar sobre el concepto de «reproductibilidad», inicialmente expuesto por Benjamin que proponía que «cada vez en mayor grado, la obra reproducida mediante la técnica se ha convertido, paulatinamente, en la obra que se concibe para ser reproducida» (Darley, 2002: 105).

Para la mirada nostálgica, en las décadas de los setenta, ochenta y noventa se crearon modelos sociales, ideológicos y estéticos que no han podido ser superados por la sociedad actual y que ahora se consideran símbolos de un pasado mejor. Por este motivo, se recurre a ellos de forma continuada a la hora de generar nuevos productos culturales.

Diferentes trabajos exponen la idea de que estamos acostumbrados a vivir en un eterno recordar. En este sentido, Jenelle L. Wilson (2014) reflexiona en su libro *Nostalgia Sanctuary of Meaning* sobre los motivos por los que en los años setenta se vive una tendencia nostálgica por los años cincuenta y sesenta.

De un modo análogo, Simon Reynolds (2011), en su obra *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, enumera gran cantidad de hechos, conceptos y productos culturales que se han encargado de revivir los años setenta y ochenta, particularmente en la cultura popular musical. Para Reynolds, vivimos en una era en la que la cultura pop ha enloquecido por lo «retro» y la conmemoración, apareciendo bandas que vuelven a reunirse, reediciones discográficas y audiovisuales, *mashups*, *biopics* y documentales de rock. La sobreabundancia de influencias e imágenes del pasado, producto de las nuevas tecnologías (Mp3, iPod, YouTube, blogs, MySpace, Spotify), parece haber convertido a artistas y oyentes en arqueólogos, profanadores y archivistas y al reciclado y la recurrencia en rasgos estructurales de la escena musical. Para Reynolds lo «retro» presenta las siguientes características específicas (2011: XXX-XXXI):

1. Lo retro es siempre acerca del pasado relativamente inmediato, acerca de cosas que sucedieron en la memoria viva.
2. Retro implica un elemento de recuerdo exacto: la disponibilidad inmediata de documentación archivada (fotográfica, video, grabaciones musicales, internet) permite la replicación precisa del viejo estilo.
3. Lo retro generalmente involucra los artefactos de la cultura pop.
4. La sensibilidad retro no tiende a idealizar ni sentimentalizar el pasado, pero busca divertirse y encantarse por él. En este sentido, el acercamiento retro no es académico ni purista, sino irónico y ecléctico.

Para concluir, debemos señalar que en este trabajo intentaremos superar las líneas de pensamiento de Jameson, Lipovetsky, Baudrillard o Reynolds, entre otros, que acabamos de exponer, tratando de aplicar los conceptos de nostalgia, alusión al pasado, reutilización y reciclaje, o el auge de las estéticas «retro» como formas de recreación del pasado que trataremos de aplicar sin la pátina de negatividad que se desprende de sus posicionamientos apocalípticos y pesimistas. En este sentido, consideramos la nostalgia y lo «retro» como recursos que operan de forma generalizada en la capacidad comunicativa, significativa y emotiva, de la música y el cine postmodernos.

En este sentido, las producciones cinematográficas postmodernas sirven como lugares de búsqueda y exploración del pasado, en las que se tienden puentes con momentos claves e imágenes flotantes de un momento en nuestra historia, pero no de nuestra historia real, sino de la construcción mental de nuestro pasado histórico cultural. El imaginario colectivo de la cultura postmoderna es esa enorme biblioteca que almacena hitos del pasado, a la que recurren los creadores en pro de conseguir elementos que puedan suscitar la nostalgia y la emoción en sus nuevas creaciones con las que los espectadores se identifican.

V.2. REGRESO AL PASADO: LA ALUSIÓN AL CINE «CLÁSICO»

En numerosas ocasiones la música infunde la nostalgia por un tiempo pasado, remitiendo a un mundo idealizado y trascendente, que alude al canon del cine «clásico» como referente. En este sentido, un caso paradigmático de la cinematografía española que evoca con una mirada nostálgica el periodo «clásico» del cine lo encontramos en la producción cinematográfica del director madrileño José Luis Garci. Como veremos la música media en el espectador en ese viaje hacia atrás en el tiempo.

V.2.1. *YOU 'RE THE ONE (UNA HISTORIA DE ENTONCES)* (2000)

José Luis Garci (Madrid, 1944 -) es un director, crítico, escritor y guionista cinematográfico que se inicia como cineasta a finales de los años setenta, extendiéndose su actividad creadora hasta nuestros días. Es una personalidad cinematográfica muy consolidada que ha mantenido un estilo propio a lo largo de su dilatada carrera. Como señala Valeriano Durán Manso (2018: 110), la obra cinematográfica de José Luis Garci se desarrolla en la

democracia y se puede estructurar en tres periodos diferentes según el marco político existente: la Transición (1976-1982), la época socialista (1982-1996) y un periodo conservador (1997-2018) marcado por una mirada al pasado y al clasicismo que ya se apreciaba en *Canción de cuna* (1994) y que tuvo un mayor desarrollo durante los primeros gobiernos del Partido Popular (1996-2004). Garci continuará después su extensa actividad en la nueva etapa socialista (2004-2011) en la que rodará *Tiovivo c. 1950* (2004), *Ninette* (2005), *Luz de domingo* (2007) y *Sangre de mayo* (2008). Con el Partido Popular nuevamente en el gobierno (2011-2018) rodará *Holmes & Watson. Madrid Days* (2012), y en la última etapa socialista (2018-) hasta nuestros días, *El crack Cero* (2019) una precuela de la serie *El crack* (1981) y *El crack dos* (1983).

Garci comenzó su actividad como guionista cinematográfico en el tardofranquismo como parte integrante de lo que se ha venido en denominar la Tercera Vía, «un cine que pretendía reflexionar sobre algunos aspectos de la vida española, con un tratamiento sencillo, de forma que las películas fueran accesibles a un público amplio y, por tanto, rentables» (Caparrós Lera, 2007: 140). En este periodo escribe los guiones de filmes producidos por José Luis Dibildos que fueron dirigidos por realizadores como Antonio Drove, Roberto Bodegas o Jesús Yagüe. Esta experiencia como guionista marcó sus inicios como director. En consonancia, sus filmes son reflejo de los rasgos propios de esta tendencia, tratando de ofrecer una alternativa al cine hegemónico y comercial, y al metafórico y de autor de finales de los sesenta (Torreiro, 2005: 359-362).

Su faceta como director se inicia en plena Transición, periodo en el que Garci «se convierte en el radiógrafo de la sensibilidad de la cotidianidad de esta época» (Sánchez Noriega, 2014: 149). Como afirma Valeriano Durán Manso (2018: 110), en esta etapa «se percibe en su obra una transición hacia aspectos más clásicos, incluso de homenaje al cine que le gusta, que es el clásico norteamericano, siendo el cine negro y, especialmente, el melodrama, los géneros más presentes». Su cine de esta etapa se caracteriza por mostrar una mirada al pasado que se centra en el periodo de la posguerra. La nostalgia derivada de la pérdida producida por el paso del tiempo determina la caracterización y psicología de sus personajes. Sus producciones de los años setenta y principios de los ochenta manifiestan una visión nostálgica y un tratamiento sentimental, propios del género del melodrama y de los temas políticos y sociales de la España de la Transición que se tratan. En esta línea se sitúan *Asignatura pendiente* (1977), *Solos en la madrugada* (1978) y *Las verdes praderas* (1979).

Su cine en el periodo socialista (1982-1996), es continuista con respecto a la etapa anterior en cuanto a la alusión al cine ««clásico» de Hollywood y su fidelización con el género del melodrama, así como, en algunos filmes, al cine negro. En este periodo Garci rueda *Volver a empezar* (1982), *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987) y *Canción de cuna* (1994),

así como *El crack dos* (1983). En esta última, junto a su predecesora *El crack* (1981), se combinan el cine negro con los rasgos melodramáticos, trasladando el género policíaco al Madrid de los ochenta. Los filmes de esta década cuentan con bandas sonoras compuestas por el compositor valenciano Jesús Glück⁸⁰ y se caracterizan por el monotematismo (predominio de un tema musical en todo el filme) y un romanticismo intimista (la mayoría de las veces para piano solo) con función de evocación nostálgica. Asimismo, en este periodo el cine de Garci se ve legitimado al conseguir un Oscar en la categoría de mejor película de habla no inglesa con *Volver a empezar* (1982), el primero conseguido por una película española⁸¹, reconocimiento a su trabajo que se confirmará con las nominaciones en otras tres ocasiones por *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987) y, ya en la posterior etapa *El abuelo* (1998).

El tercer periodo, en el que se inscribe su obra más actual, se caracteriza por mostrar una mirada al pasado que no se centra tan solo en la posguerra, sino también en los años finales del siglo XIX. Estos son los casos de la ya aludida *El abuelo* (1998) o *Luz de domingo* (2007). Los filmes de esta etapa se inscriben en el género del melodrama y no suelen realizar una crítica social al momento histórico representado, evocando un pasado nostálgico utópico. Pertenecen a este periodo parte de la «Trilogía del melodrama» (Caparrós Lera, 2007: 206), que comienza con el filme *Canción de cuna* (1994), a la que siguieron *La herida luminosa* (1996) y *El abuelo* (1998). Las tres son adaptaciones cinematográficas de obras escénicas de Gregorio Martínez Sierra, Josep María de Sagarra y Benito Pérez Galdós, respectivamente. En esta década de los

⁸⁰ Jesús Glück Sarasibar (Valencia, 1945 – Madrid, 2018) es compositor, arreglista y director musical. Estudió en el Conservatorio de Música de Valencia. A los quince años termina sus estudios con el Primer Premio, el Premio Extraordinario y el Premio Matrimonio Luque. A los diecisiete años pasa al Real Conservatorio de Música de Madrid, además de realizar estudios de ampliación gracias a las becas de la Fundación March, Santiago Lope y la Diputación Provincial de Valencia. Jesús Glück ha compuesto música de cine y canciones para diferentes cantantes y grupos españoles, como por ejemplo Raphael, Cantores de Híspalis, José Velez o Massiel, y ha sido productor y arreglista de Alfredo Kraus, Rocío Jurado, Lola Flores, Manolo Escobar, Luis Miguel, Marisol, Paloma San Basilio, Rosa León o Concha Velasco. Además, en 1968, se unió al grupo de pop Los Bravos como teclista. Como compositor cinematográfico destacan sus películas con el director José Luis Garci, como *Solos en la madrugada* (1978), *El crack* (1981), donde interpreta también el tema «Mercie, Chérie», *El crack dos* (1983), *Sesión continua* (1984) o *Asignatura aprobada* (1987). Otros filmes para los que ha compuesto la banda sonora son *La querida* (Fernando Fernán Gómez, 1976) y *El hombre que yo quiero* (Juan José Porto, 1978). Con este último director repite en *Las trampas del matrimonio* (1982), *El último guateque II* (1988) y *El florido pensil* (2002).

⁸¹ Buñuel había ganado el Oscar en 1973 con *El discreto encanto de la burguesía*, pero representaba a Francia y estaba rodada en francés.

noventa, Garci confió la composición de las bandas sonoras de esta «Trilogía del melodrama» al compositor gallego Manuel Balboa⁸².

También pertenecen a este periodo conservador los filmes que constituyen su «Trilogía amorosa»: *You're the One (Una historia de entonces)* (2000), *Historia de un beso* (2002) y *Tiovivo c. 1950* (2004). Todos ellos están ambientados en la posguerra y comparten los escenarios de Asturias, paisajes muy presentes en la memoria del director madrileño de ascendencia asturiana. Por otro lado, son un homenaje al cine norteamericano, en particular, a su recepción en la España del Régimen como forma de evasión y sinónimo de modernidad en una época de censura y religión opresora, mostrando las tensiones entre lo nacional y lo internacional, el aperturismo y la tradición en la época franquista. Así, en palabras del crítico Caparrós Lera (2005: 45), estas películas están pobladas por «personajes que parecen soñar despiertos y evadirse de la dura realidad cotidiana por medio de las películas norteamericana». Coincidiendo con el inicio del nuevo milenio será el compositor sevillano Pablo Cervantes⁸³

⁸² Francisco Manuel Balboa Rodríguez (A Coruña, 1958 – Madrid, 2004). Realizó estudios de pintura con Aurelio de Lobera, y en 1976 inició estudios de Filología Germánica en su ciudad natal. En 1977 inició su formación musical en el Conservatorio de La Coruña, estudiando armonía, contrapunto y formas. En 1978 inició estudios en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, con los profesores Ángel Arteaga en armonía, y Francisco Calés en contrapunto y fuga. En 1980 se instaló definitivamente en Madrid, y entró en contacto con Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Pablo Sorozábal, Jean-Pierre Dupuy y, sobre todo, contó con el apoyo de Tomás Marco. Recibió el premio Daniel Montorio de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Ha sido colaborador de Radio Nacional de España y ha ejercido la crítica musical en diversos diarios y publicaciones de ámbito local y nacional. Es, además, autor de varios ensayos publicados sobre el teatro lírico gallego (*O teatro lírico galego nos séculos XIX e XX*) y el repertorio del siglo XX español. Hasta comienzos de la década de los noventa no compondría su primera banda sonora para una película: *Martes de Carnaval* (1991) de Fernando Bauluz y Pedro Carvajal. Para este último, tres años después, escribiría la banda sonora de «El baile de las ánimas» (1993), para el compositor su mejor película, en la que se inspira la suite «Mares nocturnos», una evocación sobre su amada Costa da Morte gallega. Se le asocia con el cine por sus trabajos continuados para el director José Luis Garci, pero además es autor de las ya citadas, *Martes de carnaval* (Pedro Carvajal, Fernando Bauluz, 1991) y *El baile de las ánimas* (Pedro Carvajal, 1993), así como de *Divertimento* (José García Hernández, 2000) e *Ilegal* (Ignacio Vilar, 2003).

⁸³ Pablo Cervantes (Sevilla, 1977 -). Compositor de música para cine y televisión, ha creado hasta la fecha las bandas sonoras de 34 largometrajes, varias series de televisión (*Si fueras tú*, *Olmos y robles*, *El chiringuito de Pepe*, *Luna el misterio de Calenda*, *Promesas de arena*, etc.) así como más de 50 sintonías para televisión (Canal Sur, Canal Sur 2, Televisión Española, A3). También ha compuesto música para diversos cortometrajes, documentales, spots publicitarios y para el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Nominado en tres ocasiones (2004, 2006 y 2013) a los premios Goya, premiado a la mejor banda sonora en el V Festival de Cine de Málaga (2002), finalista en tres ocasiones (2000, 2007 y 2009) en los Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos de España,

quien compondrá la música de las películas de esta «Trilogía amorosa», colaboración que continúa hasta nuestros días con la composición de las bandas sonoras de los filmes *Ninette* (2005), *Luz de domingo* (2007), *Sangre de mayo* (2008) y, las más recientes, *Holmes & Watson. Madrid Days* (2012). Por otro lado, en el último filme de Garci, *El crack Cero* (2019), la precuela de la serie *El crack*, se recicla la música compuesta por Jesús Glück a principios de los ochenta como síntoma de postmodernidad.

En general, los principales temas que trata el cineasta madrileño son el desencanto, la mirada nostálgica al pasado y a la juventud perdida, a lo que pudo haber sido y no fue, a «la libertad secuestrada por la dictadura» (Sánchez Noriega, 2005: 562) y las relaciones amorosas marcadas por el paso del tiempo. En este sentido, la unión entre melodrama y nostalgia, «dos formas especializadas en el padecimiento humano, cumple en las películas de Garci la función de apelar a un público lo más amplio posible» (Pereira Zazo, 2004). La nostalgia es una emoción estrechamente relacionada con el pastiche postmoderno. Como afirma Pereira Zazo (2004) acerca de la presencia de la melancolía en el cine de Garci:

[...] se trata, por ello, no sólo de una melancolía orientada hacia el pasado, sino también de la variante mejor adaptada a las condiciones de comunicación creadas por los medios de comunicación de masas. De aquí el importante papel que la nostalgia cumple en el arte postmoderno; un arte caracterizado por un debilitamiento de la rígida distinción entre alta cultura y cultura popular y, por tanto, por un populismo que trata de integrar los gustos estéticos de un amplio arco social.

Estos aspectos están estrechamente ligados al melodrama y a la caracterización de los personajes de sus filmes, hombres y mujeres maduros, de vidas solitarias, que ejercen profesiones liberales, de estatus socioeconómico medio o burgués y un elevado nivel educativo y cultural.

Los espacios en los que Garci rueda son principalmente Madrid y Asturias, y, en el último caso, las localizaciones se reparten entre Gijón, Oviedo y la provincia, siendo recurrentes y reconocibles en sus películas las playas de San Lorenzo y Cuevas del Mar, la Catedral o el Puente Romano de Cangas de Onís, respectivamente. También ha ambientado algunos de sus últimos filmes en la localidad ficticia de Cerralbos del Sella, que ha construido a base de localizaciones de diferentes puntos de Asturias, mostrando en pantalla la arquitectura típica de la zona. Fundamentalmente, en las películas rodadas en esta región, «los paisajes (el

nominado una vez (2001) y premiado cuatro (2002, 2013, 2016 y 2017) en los Premios ASECAN (Escritores Cinematográficos de Andalucía).

mar), los olores, los objetos se pintan del color del pasado, de un tiempo que transcurre inexorablemente» (Abuín González, 2002: 414).

Por otra parte, resulta reseñable la tendencia de Garci por incluir referencias del cine «clásico» hollywoodiense en sus filmes mediante citas en forma de carteles, programas televisivos, proyecciones en salas de cine, guiones o diálogos entre personajes, estableciéndose un «homenaje metadiscursivo (el cine hablando del cine) por parte del director» (Millán Barroso, Rodríguez Pérez y Sevilla Álvarez, 2017: 173). En este sentido, algunos de sus títulos están dedicados a personajes del celuloide o personalidades vinculados al mismo, como *El Crack Dos*, donde se homenajea a uno de los principales autores de novela negra, Raymond Chandler, junto a Dashiell Hammett a quien brinda *El Crack* (1981), o al escritor de novelas estadounidense James M. Cain, pues «la mayor parte de las películas negras y prácticamente todos los títulos importantes se basan en novelas» (Coursodon, 1996: 279). Asimismo, los protagonistas suelen citar a personajes, intérpretes, directores o películas del cine americano «clásico» que pertenecen a la memoria colectiva, de manera que la nostalgia presente en este cineasta se evidencia también en unos seres de ficción que están influidos por los filmes que marcaron sus años de juventud (Durán Manso, 2018: 111).

Otro ejemplo de la influencia del cine «clásico» Hollywoodiense en el cine de Garci son los musicales que se toman como un referente para la recreación del pasado. En este sentido, el musical se muestra como cita a través del propio cine. Este es el caso de la película *Tiovivo c.1950* en la que se rinde homenaje al musical *Sombrero de copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich - Irving Berlin, 1935). En una de sus secuencias se recrea el número más famoso de los bailarines Fred Astair y Ringer Rogers, que bailan mientras suena la popular canción *Cheek to Cheek*, una de las populares canciones de Irving Berlin. El reciclaje audiovisual del número musical tiene lugar en una academia de baile (Fraile Prieto, 2008: 554).

Como venimos afirmando, los filmes de Garci aluden explícitamente al cine «clásico», como metaficción, es un cine que habla de otro cine, especialmente a la tradición cinematográfica hollywoodiense que es considerada el modelo canónico a seguir. Por este motivo, la citas a películas americanas son numerosas en el cine de Garci. En el filme *You're the One*, en el cine-bar del pueblo asturiano donde se desarrolla la acción, la localidad ficticia de Cerralbos del Sella, se proyectan las películas *Gunga Din* (George Stevens - Alfred Newman, 1939), un filme de aventuras que se desarrolla en el escenario de la India en el periodo colonial, y *Tú y yo* (*An Affair to Remember*, Leo McCarey - Hugo Friedhofer, 1957) en la que un elegante «playboy» y una bella cantante de un club nocturno se conocen a bordo de un lujoso transatlántico, surgiendo entre ellos un apasionado romance. En estas dos cintas

la música está muy presente. En la primera se muestra a los soldados ingleses cantando mientras desfilan a lomos de sus monturas, y en la segunda podemos escuchar, como homenaje, la melodía que acompaña a los títulos de crédito iniciales de la película que se proyectan en la pantalla, que representa a la perfección el gesto musical «clásico» que Garci intenta asemejar en su cine. En el último tercio del filme, en la carta de despedida que escribe desde la cárcel en su lecho de muerte José Miguel, un destacado pintor antifranquista, del que solo conocemos su voz en *off*, recuerda su relación amorosa con Julia (Lydia Bosch) a través de citas cinematográficas: al filme *Night and Day* (Michael Curtiz - Max Steiner, 1946), *biopic* sobre el famoso compositor de los años veinte Cole Porter que narra su vida desde su graduación en la Universidad de Yale hasta que alcanzó el éxito mundial. Además, otros elementos de la retórica audiovisual aluden al cine «clásico» resultando atípicos en el cine español contemporáneo, como los encadenados, con los que suele utilizar «fade out» y «fade in» del sonido de forma sincrónica.

Los diálogos intertextuales no solo se reducen a las citas cinematográficas, siendo también frecuentes las citas literarias. En este sentido, en *You're the One* el interés de su protagonista Julia por la literatura da pie a la aparición de referencias a libros como *Corazón: diario de un niño* (Edmundo de Amicis, 1886) que lee el profesor Orfeo en clase, o *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, Ernest Hemingway, 1940), que se utiliza para evocar la relación amorosa entre Julia y José Luis, su pareja sentimental encarcelada por el régimen, y de paso aclarar el significado simbólico del título del filme. Otras obras literarias que se citan recordando la relación de los amantes son *El gran Gatsby* (F. Scott Fitzgerald, 1925), *Relatos del sur* (Jack London, 1911) o *Alfaro* (Virginia Woolf, 1927), esta última novela, se muestra con la intención tácita de subrayar el poder de las emociones infantiles y la transitoriedad de las relaciones adultas, dos de los temas abordados en el filme. Por último, en la parte final de la película, Julia se prepara para el viaje de vuelta a Madrid. Mientras hace la maleta de viaje introduce los libros que le han acompañado en su estancia en Cerralbos del Sella. De los cuatro libros, dos se utilizan como metatextos que estudian y analizan la vida y obra de grandes escritores: *Vida de Oscar Wilde* (1948) de Hesketh Pearson y *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoiewski* (1937) de Stefan Zweig, que aparecen en ediciones españolas y representan el gusto de Julia por la creación literaria. Los otros dos libros son *Nada* (1945) de Carmen Laforet, que se utiliza para reflejar el estancamiento y la pobreza en la que se encontraba la España de la posguerra y, de nuevo, el anteriormente aludido *For Whom the Bell Tolls* en una edición inglesa.

Las películas dirigidas por José Luis Garci representan un tipo de cine que alude al

pasado histórico y a la nostalgia de la España de su juventud en una suerte de recreación de un pasado utópico que emplea los códigos estéticos y narrativos del cine «clásico» hollywoodiense. Sus películas, ancladas en ese pasado utópico, manifiestan una concepción muy personal y precisa de la función que la música debe cumplir en el cine, un universo sonoro que contribuye a la construcción de un cine inspirado en el cine «clásico». Por este motivo, para algunos investigadores, como Teresa Fraile Prieto (2008: 551), el estudio del cine de Garci se debe abordar desde las teorías sobre las composiciones del Hollywood «clásico» (Flinn, 1992).

Según Fraile Prieto (2008: 554), el empleo de la música en las películas de Garci pone en evidencia el gusto del propio director por la música «clásica», un gusto muy marcado que le hace recurrir a prácticas ciertamente estereotipadas. En consecuencia, en el cine de Garci, tanto los temas musicales preexistentes que selecciona, como la manera de utilizar la música compuesta exprofeso para los filmes, son factores determinantes en la recreación nostálgica del pasado.

En cuanto a la utilización de otros sonidos, Garci recurre en su cine a la función simbólica de elementos muy convencionales como el sonido del proyector. Este peculiar sonido se emplea de un modo recurrente en varias de las secuencias de *You're the One* que se desarrollan en el cine-bar de pueblo, sirviendo de elemento metaficcional que refiere al cine dentro del cine desde una mirada nostálgica. Los paisajes audiovisuales de estas secuencias entablan diálogos con el filme *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) y con la música del Hollywood «clásico» que impregnan muchas de las secuencias de sus filmes. El sonido de la lluvia está también muy presente en el cine de Garci como referencia convencional a la melancolía y la nostalgia de sus escenarios y personajes.

En numerosas ocasiones la música aparece en las películas de José Luis Garci de un modo diegético. En este sentido Fraile Prieto afirma:

La música diegética es la música cinematográfica que cumple unas funciones de ambientación y funciones significativas más claras, porque aluden a un contexto preexistente exterior al discurso de la película misma. Aporta datos locales y temporales, porque habla de las modas, de las clases sociales, de las connotaciones culturales o rurales que pudiera tener cada género, de lo popular de la España del momento, relacionada con estilos musicales concretos, y de la idea de modernidad y de apertura vinculada a estilos importados (Fraile Prieto, 2008: 554).

El cine de Garci está plagado de alusiones visuales a la música que, una vez más, manifiestan un carácter evocador y nostálgico. Un ejemplo de ello es la aparición en pantalla de tocadiscos y fonógrafos, elementos determinantes en la difusión musical en el pasado. Por ejemplo, en *You're the One* y en *Tiovivo c. 1950* el gramófono se muestra y se escucha en

secuencias que transcurren en la iglesia en circunstancias narrativas diferentes.

Como ya hemos señalado, el rodaje del filme que analizaremos, *You're the One* (José Luis Garci – Pablo Cervantes, 2000) se inscribe en el periodo conservador marcado por una mirada al pasado y al clasicismo que tuvo un mayor desarrollo durante los primeros gobiernos del Partido Popular (1996-2004). En su recreación del pasado, en el cine de Garci son continuas las alusiones musicales al cine americano que incluyen intertextos musicales. La reutilización de canciones populares estadounidenses es una constante en su cine. En este sentido, el título del filme *You're the One*, cuyo carácter evocador se acentúa al estar rodada en blanco y negro, es un paratexto que proviene de la letra de la canción de Cole Porter, «Night and Day» (1932)⁸⁴. En *You're the One* escuchamos «Night and Day» en varias ocasiones, entre las que destacan su aparición en el comienzo y en el final del filme.

La primera ocasión en que escuchamos la canción de Cole Porter es en una versión orquestal que acompaña los títulos de crédito iniciales mientras en pantalla se muestra el salón de la lujosa casa madrileña de su protagonista, Julia (Lydia Bosch), que se va iluminando progresivamente [F.1-3]. Julia se nos presenta inmóvil, contemplativa, mientras permanece sentada fumando en una esquina del encuadre mirando a través de un gran ventanal que nos deja ver, a los lejos, el parque de El Retiro. Un fundido nos lleva a la escuela de su pueblo natal en Asturias en el que pasó su infancia, la localidad ficticia de Cerralbos del Sella, en la que transcurrirá la narración a finales de los años cuarenta [F.4-6]. La música tiene un marcado carácter evocador y nostálgico, empujando al espectador a adoptar un tipo de recepción específica, en consonancia con el modelo melodramático utilizado por Garci. La música infunde la nostalgia por un tiempo pasado y remite a un universo idealizado y trascendente, que en este caso es el mundo del cine «clásico».



[F.1]



[F.2]



[F.3]

⁸⁴ Lo mismo ocurre con *Volver a empezar*, que es la traducción de «Begin the Beguine» (1934), título de otra de las canciones más populares de Porter.



[F.4]

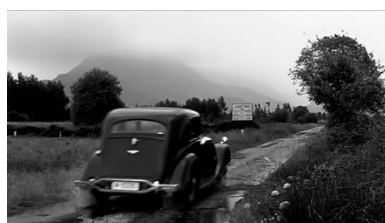


[F.5]



[F.6]

De nuevo, en la secuencia final del filme, la canción de Porter, esta vez en la versión del cantante Allan Jones, se asocia al viaje de regreso en coche de su protagonista femenina, en sentido contrario, desde de su pueblo natal en Asturias, al que había viajado con el objetivo de superar la profunda depresión en que se encontraba sumida a causa del encarcelamiento y muerte de su novio, un destacado pintor antifranquista. En el viaje de regreso, la imagen remarca ciertos convencionalismos del cine clásico: el vehículo en el que viaja Julia [F.7], la imagen de la protagonista, en un primer plano lateral, llorando mientras fuma un cigarrillo [F.8-10] y, por último, la perspectiva de la cámara enfocando desde la visión del conductor hacia la carretera, unas imágenes que ya se habían mostrado en el inicio del filme [F.11]⁸⁵. La secuencia finaliza con un fundido en negro que da paso a los títulos finales del filme en los que seguimos escuchando la canción de Porter [F.12].



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

Como señala Teresa Fraile Prieto (2008: 554), «por medio de la música preexistente Garci consigue poner de relieve el valor simbólico de la música». En este sentido, en *You're the One*, la popular aria de Violetta «Amami, Alfredo» de la ópera *La Traviata* (1853), de Giuseppe Verdi se incluye en la secuencia inicial representando la depresión de la protagonista por la

⁸⁵ La secuencia inicial, anterior a los títulos de crédito iniciales con los que arranca la película, están acompañados de la popular aria de Violetta «Amami, Alfredo» de la ópera *La Traviata* (1853), de Giuseppe Verdi.

pérdida de su amante, mientras la canción de Cole Porter representa el optimismo, la nostalgia y la vida que le queda por vivir a su protagonista Julia. Por este motivo, la película abre y cierra con dos planos semejantes tomados desde el interior del coche con Julia de camino al pueblo asturiano en el que transcurre la historia. Los dos planos pueden interpretarse a través de la significación que otorga a cada una de las secuencias las diferentes músicas que las acompañan: al inicio, la película se abre con la popular aria de *La Traviata* de Giuseppe Verdi y el final se acompaña con la canción de Porter, significando el camino recorrido por los sentimientos de la protagonista en el filme, un recorrido que parte de la depresión con que Julia llega al pueblo hasta la nostalgia optimista con la que lo abandona.

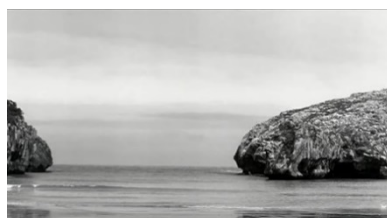
Garci es un melómano con una amplia cultura musical. Su conocimiento de la música le sirve para dar indicaciones precisas a los músicos para la composición de sus bandas sonoras, tomando como referencia para su propia idea global de la película, «pues se la imagina con músicas que a él le transmiten ese sentimiento determinado en cada momento» (Fraile Prieto 2008: 555). En este sentido, las bandas sonoras compuestas por Manuel Balboa y Pablo Cervantes para las películas de Garci exhiben unas melodías exuberantes y muy reconocibles, características que, junto a la orquestación y un amplio rango de dinámicas, se aproximan al gesto musical postromántico que toma como referencia las composiciones de los compositores «clásicos» de música cinematográfica que llegaron a Hollywood desde Europa, desde Erich Korngold hasta Bernard Herrmann, y que coparon la escena cinematográfica de los años cuarenta y cincuenta. Estos rasgos estilísticos se ponen al servicio de una idea audiovisual en la que la música juega un papel importante, colocándose en el primer plano de la atención del público con la voluntad de que sea escuchada, para de este modo, representar simbólicamente el concepto global de la película. Esta globalidad no responde a otro interés que el de infundir nostalgia por un tiempo pasado, remitiendo a un mundo idealizado y trascendente, que alude, a su vez, al mundo del cine «clásico» idealizado por el director. En el cine de Garci la música está continuamente desempeñando una función nostálgica en el sentido desarrollado por Caryl Flinn (1992)⁸⁶. Asimismo, el lugar donde aparecen los temas musicales responde a la voluntad

⁸⁶ El libro de Flinn *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music* comienza aludiendo al discurso que el compositor de cine norteamericano Dmitri Tiomkin ofreció al aceptar el Premio de la Academia por la banda sonora de *The High and the Mighty* en 1954. En su agradeció a Johannes Brahms, Johann Strauss, Richard Strauss y Richard Wagner estaba homenajeando un estilo romántico que había caracterizado la edad de oro de la composición cinematográfica de Hollywood de mediados de 1930 a la década de 1950. Al explorar elementos del romanticismo en las músicas cinematográficas de compositores que van desde Erich Korngold hasta Bernard Herrmann, Caryl Flinn argumenta en su libro que las películas tienden a vincular la música con el sentido de un pasado idealizado y perdido. En este sentido, es paradigmática la banda sonora de *Lo que el viento se llevó* que

de subrayado emocional y empuja al espectador hacia una recepción específica desde una mirada nostálgica.

En otra de las secuencias de *You're the One*, en la parte central del filme, la cámara comienza enfocando desde la playa en un plano general del mar Cantábrico [F.1]. Un corte en el montaje nos lleva a un plano dispuesto desde la espalda que muestra a Julia junto a Tía Gala (Julia Gutiérrez Caba) [F.2]. Julia pregunta a Tía Cala acerca de lo que ve en el mar, a lo que la anciana responde que nada en particular, y evoca lo que hay que hacer en la vida para sobrellevarla: «nada en particular, solo hacer lo que corresponde en cada momento» [F.3]. Mientras, el sonido de las olas del mar rompiendo con calma en la playa se pone en primer plano. Julia continúa preguntando qué significa que «tiene un muerto a la espalda», en referencia a su amante encarcelado, a lo que Tía Cala responde que su amante la escucha y que ella también le escucha «en el sonido del río, el viento o las ramas que rascan los cristales, en cualquier cosa» [F.4-6]. En ese preciso momento comienza a sonar la música, con una melodía exuberante de cuerdas. La imagen regresa a la visión del mar desde la playa. Después, un corte muestra a Pilara (Ana Fernández) mientras monta un Belén navideño en el interior de la casa familiar dejando caer algodón a modo de nieve [F.7] posibilitando otro corte en el montaje que nos traslada a las calles Cerralbos del Sella, donde unos transeúntes caminan mientras nieva copiosamente [F.8]. Uno de ellos, Don Matías (Juan Diego), el cura del pueblo, entra en el bar España helado de frío [F.9]. En otro plano se muestra al maestro, Orfeo (Iñaki Miramón), mientras lee un libro [F.10]. La música continúa evocando el pasado y permitiendo los continuos cortes del montaje de una secuencia que muestra unas imágenes evocadoras conectando al espectador con el pasado. El siguiente corte nos traslada a la fachada de la casa familiar mientras nieva [F.11]. Por último, vemos el plano de la Tía Cala viendo nevar desde el interior [F.12]. La música acompaña en todo momento las nostálgicas imágenes.

supo capturar la grandeza del sur antes de la guerra, provocando una mirada retrospectiva y sugiriendo momentos de intensidad emocional y sensualidad. Manteniendo que muchas películas trataban este impulso utópico como un rasgo femenino, Flinn investiga las formas en que las películas de género de Hollywood, particularmente el cine negro y el melodrama, mantuvieron la conexión entre la música y la nostalgia, la utopía y la feminidad. Esta autora sitúa las composiciones para las películas de Hollywood dentro de una ideología estética romántica, enfatizando las afinidades teóricas y las técnicas compositivas compartidas entre estos compositores de cine y Wagner, en un análisis enfocado a la autoría, la creatividad y la feminidad. En definitiva, Flinn señala el impacto duradero del romanticismo en la música de cine recurriendo a la crítica postestructuralista, marxista, feminista y psicoanalítica que le permiten ofrecer nuevas ideas sobre el amplio tema de la música como condición utópica.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



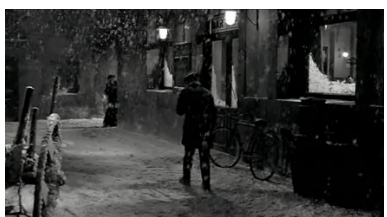
[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

Las bandas sonoras de los filmes de Garci manifiestan un marcado monotematismo. Por lo general, un único tema, ya sea compuesto para la película o preexistente, se va repitiendo en todo el filme, en ocasiones con pequeñas variaciones generalmente en la instrumentación, pero que, en todo caso, el público reconoce como seña de identidad de la película. Lo repetitivo en lo musical concuerda con el carácter ciertamente recurrente de la estética del cine del director madrileño, una producción cinematográfica en la que distintos elementos se van repitiendo en una misma película, y de una película a otra.

Las obras de Garci en las que comienza a trabajar el compositor Pablo Cervantes forman una totalidad, podría hablarse de un cine circular, y como tal han de ser entendidas como un conjunto. La recurrencia en el empleo de elementos visuales y sonoros responde a una concepción un tanto uniforme de la obra cinematográfica de Garci. En este sentido, el siguiente filme rodado por Garci dos años después, *Historia de un beso* (José Luis Garci - Pablo Cervantes, 2002), guarda una relación de continuidad con *You're the One*, tanto en lo que a elementos estéticos como narrativos se refiere. De un modo afín, los dos filmes comparten

algunos elementos musicales, por ejemplo, podemos escuchar el tema principal de *You're the One* en las dos películas.

La música compuesta para los filmes de Garci, de melodías recordables y su amplia orquestación, «se ponen al servicio de una idea audiovisual en la que la música juega un papel importante, porque se la coloca con voluntad de ser escuchada y tiene intencionalmente una función deíctica, representa simbólicamente el concepto global de la película. Asimismo, el lugar donde aparecen los temas responde a la voluntad de subrayado emocional y empuja al espectador hacia una recepción específica» (Fraile Prieto, 2008: 559) en consonancia con el modelo melodramático utilizado por Garci. «La música infunde la nostalgia por un tiempo pasado, remite a un mundo idealizado y trascendente, que en este caso alude a su vez al mundo del cine clásico, idealizado por Garci» (Fraile Prieto, 2008: 559).

En síntesis, podemos afirmar que en las secuencias analizadas la nostalgia actúa sobre el espectador como consecuencia de los elementos citados o aludidos tanto en la imagen como en el plano musical. El público se identifica con la protagonista mientras rememora su niñez en su pueblo natal; pero también, la película de Garci, como metatexto, conecta al espectador con toda una serie de convencionalismos musicales y visuales asociados al cine «clásico» hollywoodiense. En este sentido, tanto la canción «Night and Day», de Cole Porter, como la música compuesta por Pablo Cervantes cumplen una función retrospectiva y nostálgica que alude al pasado cinematográfico.

V.3. LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICA «CLÁSICA»

La utilización de músicas preexistentes, es decir, de músicas compuestas en fechas anteriores a la de su inclusión en una determinada producción cinematográfica, es una constante en el cine postmoderno en general y en el español en particular. En la era postmoderna los procesos de reutilización se han visto intensificados por el fenómeno de la globalización. Favorecidos por los avances tecnológicos, la reutilización de materiales musicales en las creaciones audiovisuales se acentúa de una forma exponencial en la cultura postmoderna (McLuhan y Powers, 1995 [1989]). Además, estos procesos globales han sido capaces de propiciar nuevas acciones discursivas, semióticas y de «resignificación» en los productos audiovisuales, incidiendo plenamente en el discurso y sus modos de entrar en circulación, en la lucha por su hegemonía y en sus diferentes modos de gestión (López Cano, 2013).

Los términos «popular» y «clásico» que aplicaremos en los diferentes apartados de este capítulo son conceptos que encierran distintos grados de confusión y de arbitrariedad. El punto

inicial sobre este debate radica en cuestionarnos si esta dicotomía tiene sentido en nuestra sociedad actual (Hormigos Ruiz, 2008). Una de las primeras soluciones que se observan para solventar esta división es entender la frontera entre ambos términos como una barrera difusa que en realidad revela un continuo entre ambos conceptos. En la era postmoderna lo «clásico» y lo «popular» dialogan de manera constante, tendiéndose puentes que conectan las músicas catalogadas con unas etiquetas que forman parte del pasado.

Por otro lado, pretender aplicar la definición de «música clásica/culta» a las músicas presentes en el medio cinematográfico implica necesariamente una transformación del material musical preexistente, convirtiéndose lo presumiblemente «culto» en popular, a tenor de sus «usos y prácticas», puesto que el cine es un medio audiovisual de marcado carácter popular. En este sentido, «cabría la posibilidad de plantear estos “tipos de músicas” como un punto transitorio perteneciente a un todo común “popular”» (Bermúdez Cubas, 2014: 96).

Por todo lo expuesto, debemos aclarar que la aplicación de los términos «clásico» y «popular» a la hora de abordar las diferentes formas en que se (re)utilizan las músicas preexistentes en el cine postmoderno español debe ser entendida como una división práctica para nuestra investigación, pero nunca como una limitación, teniendo en todo momento presentes los puentes que se tienden entre las diferentes músicas en forma de diálogo propio de la cultura postmoderna que se hacen evidentes en el concepto de «clásicos populares».

La reutilización de música «clásica» en el medio cinematográfico evidencia su función de metatexto. Esta funcionalidad responde a la intensa y continuada interconexión con otros textos y contextos en el pasado. A lo largo de la historia, a las diferentes obras consideradas música «clásica» se les han ido asociado toda una serie de significados, cargándolas, por lo tanto, de todo un bagaje cultural. El cine postmoderno aprovechará todo el «equipaje» cultural que encierran las piezas «clásicas» para conseguir una serie de finalidades expresivas que inciden en la gestión de las emociones del espectador. No entraremos aquí en el debate de definir la música «clásica» y su delimitación como objeto de estudio puesto que consideramos que los procesos de hibridación e interacción entre músicas son más relevantes que la pureza o clasificación taxonómica en géneros o tipos musicales.

Son numerosos los musicólogos que han estudiado la presencia y las funciones de la música «clásica» en el cine. En España, Ignacio García Vidal (2005), Matilde Olarte (2002, 2008), Joan Padrol (1989, 1998), junto con Manuel Valls (1990), Jaume Radigales (2005a, 2005b) o Yaiza Bermúdez Cubas (2014) han escrito interesantes trabajos que abordan este fenómeno. Para todos ellos es evidente la estrecha relación entre la música «clásica» y el medio cinematográfico.

Las posibilidades de la utilización de la música «clásica» en el medio cinematográfico son innumerables, «si bien existe cierto consenso en afirmar de forma genérica las siguientes: a. servir como fuente diegética; b. como significado simbólico; c. aportar color de época, d. función de neutralidad (relleno sin más) e. como “leitmotiv”» (Bermúdez Cubas, 2014: 104). Para esta autora «en el contexto cinematográfico, la música clásica se ha presentado siguiendo los siguientes enfoques, a saber: como sustento de biografías de músicos y compositores (“biopics”), utilizada como música incidental o diegética con o sin relación con la trama histórica, o, por último y el más llamativo de los casos, como música compuesta especialmente para una película a la “manera clásica” o “estilo clásico”, esto es, con cierta tendencia a la composición tonal, neosinfonista y postromántica» (Bermúdez Cubas, 2014: 102).

La justificación de su empleo obedece al mismo tiempo a toda una serie de causas que pueden encontrarse en los siguientes planteamientos (Olarte, 2008: 72-79):

1) La selección obras de compositores muy conocidos, cuyas propuestas estéticas no presentan dudas al respecto de su entidad e intencionalidad expresiva, permite fácilmente elegir un texto musical conocido previamente por el público, que, familiarizado con su temática, la reconoce sin forzar la atención. Ésta, en consecuencia, puede dirigirse con superior eficacia a la acción que se narra en la pantalla. Por este motivo incluye frecuentemente para acompañar títulos de crédito, por su mayor expresividad para llenar un determinado vacío narrativo.

2) Incluir obras de compositores clásicos vieneses y románticos permite crear un ambiente intimista o inquietante. El espectador reconoce de inmediato su significado, que es más evidente si se vincula a cierta agitación sentimental. Las obras de los compositores barrocos permiten contextualizar la narración con unas sonoridades ambientales que se pueden utilizar en función de la época en que tiene lugar la acción cinematográfica. Esta música «ofrece un abanico de situaciones anímicas en la seriedad lírica, comunicativa y confidencial que normalmente integra el catálogo de la música clásica —s. XIX— y romántica» (Olarte, 2008: 74).

3) Elegir las obras musicales clásicas en función de las situaciones anímicas que se quieren provocar en el espectador como la ironía, el sarcasmo, la perplejidad o el despecho, no suelen encontrar una configuración específica en las estructuras musicales del barroco, del clasicismo o del romanticismo. Por este motivo, «para descubrir adecuadamente estos estados espirituales se puede acudir a los músicos expresionistas, neoclásicos, dodecafonistas, con mayores recursos para la orquestación moderna, con más sutilidades armónicas en los compositores actuales» (Olarte, 2008: 74).

4) Seleccionar obras musicales clásicas se beneficia de cierta rentabilidad económica debido a que la música clásica no paga derechos de autor, siempre y cuando haya transcurrido

el tiempo preciso. Este criterio va acorde al hecho de que, generalmente, en una película la música es el elemento al que menor presupuesto se destina.

5) La elección de música clásica asegura el éxito, «porque una cosa ya conocida no falla» (Olarte, 2008: 74). El fuerte sentido expresivo de estas composiciones permite al director seleccionar las obras para sus películas sin el riesgo que supone encargar una banda sonora a un músico y, en ocasiones, al considerar que no funciona, tener que rechazarla una vez compuesta.

6) Permiten la contextualización de ciertas épocas y lugares en los que se desarrolla la acción.

7) Sirven de música de fondo para acompañar imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles, debido a su contenido textual.

8) Sustituyen a la palabra, permitiendo expresar las reflexiones internas y personales del protagonista sobre sus sentimientos. En lugar de monólogos o diálogos interiores se emplea música diegética expresiva que sirve como catalizador de esos momentos narrativos, con una clara función de metatexto en la película.

9) Pueden describir la personalidad del protagonista y de algunos personajes secundarios, generalmente con música no diegética expresiva, lo que permite al espectador que conozca a priori su perfil psicológico y su forma de actuar, permitiendo al espectador especular sobre los posibles puntos de giro del argumento; a este tipo específico de música se le llama «música de personajes».

10) Pueden conseguir acelerar y retardar la acción, para conseguir dar más ritmo o fuerza a una escena determinada, debido al carácter descriptivo de la música clásica; así, se puede conseguir intensificar el sentido concreto de una escena o llamar la atención sobre su importancia dramática, consiguiendo el tipo de «música de situaciones».

11) Unen diferentes secuencias, sin tener que valerse de fundidos en negro o blanco, porque la música es un nexo que sirve para suavizar bruscas transiciones; además, este nexo puede ser un recuerdo de elementos anteriores, y por eso la música da cohesión de la historia total, asociándose un «leitmotiv» a un personaje, situación, objeto, sensación o idea de la acción.

Por otro lado, como analizábamos en el capítulo dedicado al dialogismo intertextual, podemos observar la manera en que los procesos de citación, alusión, transformación, adaptación, reutilización, etc. están presentes en los diferentes modos de utilización de la música «clásica» en el medio cinematográfico. A este respecto Yaiza Bermúdez Cubas (2014: 106-107) señala los siguientes:

1. Composición original. Por este tipo de composición se entiende aquellas obras musicales preexistentes que se utilizan en el filme sin realizar ningún tipo de variación o arreglo. Un ejemplo significativo de esto podría ser lo que acontece en las películas *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991), y en su secuela, *Hannibal* (Ridley Scott, 2001) en las que las «Variaciones Goldberg» interpretadas por Glenn Gould. Pero por un momento volvamos a la película de Ridley Scott. En estos casos es muy interesante la elección de la interpretación de la composición original, así pues, se establece un paralelismo en lo extramusical que trata de evidenciar la locura como relación entre el pianista canadiense y el protagonista de los filmes, Hannibal Lecter, queriendo dar un mayor énfasis sobre características que definen a ambos, a saber: «artista, filósofo, loco y genio». Por otro lado, existen numerosos trabajos donde este procedimiento se convierte en el eje principal de la narración fílmica, por ejemplo, los «biopics» sobre los compositores [...].

2. Adaptación de la composición. Esta forma de utilización es muy frecuente en el cine, en cierta medida es relativamente lógico, dada la necesidad de adaptar las composiciones a la imagen y los tiempos fílmicos, pero también para conseguir ciertos matices en la expresividad de la música que se quiere resaltar para acompañar a las imágenes. En síntesis, la adaptación consiste en realizar arreglos de música preexistente, para ello se utilizan diferentes formas, siendo la del tema con variaciones una de las más empleadas a tenor de sus posibilidades, sobre todo en lo que compete a su posible relación programática con el filme. Ejemplos de estas prácticas los encontramos en una gran diversidad de trabajos, como en *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) con la «Grande Zarabande» en re menor de Haendel o en la película *Siete años en el Tíbet* (Jean-Jacques Annaud, 1997) en la que se utiliza el «Claro de luna» de la *Suite Bergamasque* de Claude Debussy como *leitmotiv* del protagonista. Inicialmente de forma original, pero a medida que va evolucionando el personaje integrándose en la cultura tibetana, su música también se va transformando, incluso asistimos a un proceso de «aculturación», utilizando la misma melodía, pero con un timbre asociado a la cultura tibetana.

Bermúdez Cubas refiere al proceso de componer según estilo, «plagio», desde una concepción negativa llegando a afirmar lo siguiente:

3. Componer según estilo, «plagio». Sobre este tema, existe una moda generalizada devenida no por parte de los compositores sino atendiendo a los caprichos de productores y directores. En este sentido, sus peticiones van dirigidas a la creación de música al modo de Bach, al estilo de Vivaldi, en definitiva, se conforma una especie de batido sonoro musical (Bermúdez Cubas 2014: 106-107).

No compartimos el posicionamiento desde el que se define este último tipo de clasificación. Creemos que es más adecuado referirnos a este fenómeno como componer aludiendo al gesto musical «clásico». En este sentido, como venimos afirmando, el cine postmoderno utiliza la sonoridad «clásica» como uno más de los distintos recursos que le permiten recrear el pasado. En este apartado trataremos de mostrar la manera en que se evocan

los gestos musicales del pasado como convencionalismos que se han ido fijando a las imágenes que tienen una notable influencia en la significación de los discursos fílmicos.

Atendiendo a los datos estadísticos los resultados de utilización de música «clásica» en el cine muestra la preferencia por la música de compositores canónicos⁸⁷: Wolfgang Amadeus Mozart es omnipresente en las bandas sonoras de todos los tiempos con nada menos que más de mil seiscientas películas en las que su música tiene presencia, seguido de Johann Sebastian Bach con más de mil seiscientas, en tercera posición aparece Ludwig van Beethoven en más de mil cuatrocientos filmes, a continuación Richard Wagner con más de mil trescientas, y por mencionar otro compositor, Tchaikovski presenta seiscientas cincuenta y seis acreditaciones en la gran pantalla.

Como podemos comprobar, la mayoría de las obras pertenecen al canon de la música «clásica» occidental y su utilización se ha venido fijando al *ethos* de un modo bastante convencional. La música «clásica» se asocia frecuentemente con la seriedad que a su vez entabla diálogos con el discurso de lo académico, lo culto, lo artístico y la figura decimonónica del genio.

En este sentido, la historiografía musical describe la obra de Mozart como música natural y elegante en la que se manifiesta un perfecto dominio de las técnicas compositivas además de un innato sentido de la melodía. Para el público, las composiciones de Mozart son el *súmmum* de la creatividad y el ingenio. Por este motivo el compositor de Salzburgo se ha posicionado en el olimpo de los compositores occidentales. La construcción de la figura de Mozart a partir del concepto de genialidad musical ha tenido también su correspondiente reflejo en el cine. Esta es la razón de que el músico de Salzburgo ocupe el primer puesto entre los más utilizados en las bandas sonoras. Su música se ha convertido en un canon de «elegancia, cautivadora, absolutamente personal, con un toque de inocencia, juguetona y en ocasiones irónica, que sobrecoge siempre sin apenas levantar la voz, ha sido fuente de innumerables símbolos, de emociones profundas y de sugerencias visuales que han sabido aprovechar los más diversos realizadores» (Mendiz, 1992: 13-30).

Por otra parte, la vida de Mozart se ha convertido en un mito que ha servido de argumento para varias películas. La película *Amadeus* (1984), de Milos Forman, obtuvo gran éxito entre el público al poner de relieve los supuestos aspectos extravagantes y misteriosos de su biografía. Se basa en la obra teatral homónima de Peter Shaffer (1979) y muestra el ficticio

⁸⁷ Los datos han sido extraídos de la base de datos IMDb <<https://www.imdb.com>> [Consulta: enero de 2020].

enfrentamiento entre Mozart y Salieri. Fue galardonada con ocho estatuillas de la Academia⁸⁸ y dio lugar a una auténtica fiebre mozartiana en los países donde se estrenó. En este filme escuchamos, entre otras, la *Sinfonía nº 25 en sol menor* (K. 183), varias piezas operísticas extraídas de *El Rapto del Serrallo* (K. 384), *Las bodas de Fígaro* (K. 492) y *Don Giovanni* (K. 527), y otras del *Requiem* (K. 626). La película de Forman acercó al público a una cierta visión de la figura de Mozart. Un año después se estreno un filme producido en Alemania del Este que también abordaba la muerte del compositor, en esta ocasión como un asesinato: *Olvidar Mozart* (*Vergeßt Mozart*, 1985) de Slavo Luther.

El estreno de *Amadeus* y *Olvidar Mozart* dio lugar a que el interés por la música de Mozart se extendiera en Hollywood. En el mismo año de 1985 se rodó *Memorias de África* (*Out of Africa*, Sydney Pollack – John Barry, 1985). En este filme su música aparece en varios momentos de metraje de la película. Al comienzo se escucha el célebre «Adagio» del *Concierto para clarinete y orquesta en la mayor* (K.622) acompañando la voz en *off* de su protagonista, Karen Blixen (Meryl Streep), quien menciona a Mozart: «Se llevaba el gramófono hasta cuando se iba de safari. Tres rifles, provisiones para un mes... y Mozart». El «Adagio» permite a su protagonista evocar con nostalgia su pasado amoroso en el marco de los vastos y salvajes paisajes africanos. Más adelante, durante los *vivacs* nocturnos en el interior de selva, Denys Finch Hatton (Robert Redford) ameniza la velada a la baronesa reproduciendo en un gramófono varios discos de Mozart: «Rondo alla turca», de la *Sonata en la mayor* (K. 331) y *Tres divertimentos* (K. 136, K. 137 y K. 138). Por último, señalaremos la escena en que Dennys y Karen, escondidos tras unos arbustos, reproducen la *Sinfonía concertante en mi bemol mayor para violín y viola* (K. 364) para unos asombrados primates, uno de los cuales está a punto de rayar el disco.

Dos años de después de *Memorias de África*, el realizador Nikita Michalkov incluyó la *Sonata en si bemol*, nº. 17 (K. 570) de Mozart en el filme italiano *Ojos Negros* (*Oci Ciomie*, 1987). Más adelante, en la secuencia inicial de *Mi pie izquierdo* (*My Left Foot*, Jim Sheridan, 1989) el protagonista, Christy Brown (Daniel Day-Lewis), trata de poner un disco en marcha con la única extremidad que puede controlar (su pie izquierdo), unas imágenes que dan paso a los títulos de crédito iniciales en los que podemos escuchar completa el aria «Un' aura amorosa», de *Così fan tutte* (K. 588). Un año más tarde, el director australiano Peter Weir incluyó el *Concierto para clarinete en la mayor* (K.622) en varias secuencias de *Matrimonio de conveniencia* (1990). Por último, señalaremos la utilización de la potente aria «Der Hölle Rache» de *La Flauta Mágica* (K. 620) en una de las secuencias del filme *Rocketeer* (1991), de Joe Johnston.

⁸⁸ Entre ellas: mejor filme, mejor director, mejor actor y mejor guion adaptado.

Wagner es otro de los compositores más utilizados en el cine, sobre todo cuando se pretende narrar una historia trascendente. En este sentido, Wagner acompaña las pesadilla de Scarlett en *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939), y a otras escenas de películas como *Masacre (ven y mira)* (*Idi i Smotri*, Elem Klimov, 1985), *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), *De amor también se muere* (*Humoresque*, Jean Negulesco, 1946), el «Liebestod» de la ópera *Tristan e Isolda* en *Romeo + Julieta de William Shakespeare* (*Williams Shakespeare's Romeo and Juliet*, Baz Luhrmann, 1996), *El día que Nietzsche lloró* (*When Nietzsche Wept*, Pinchas Perry, 2007), *El nuevo mundo* (*The New World*, Terrence Malick). 2005), y un largo etcétera.

El *ethos* de gran parte de la obra de Wagner se suele asociar con lo heroico, lo bélico y lo marcial. En este sentido, es paradigmático el filme *Excalibur* (John Boorman, 1981) en cuyas secuencias épicas se incluye la «Marcha para el funeral de Sigfrido» de *El ocaso de los dioses* (*Götterdämmerung*), la cuarta y última ópera del ciclo de *El anillo del nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*) de Richard Wagner.

Por otro lado, el contenido extra-musical de lo bélico tiene su presencia en la inclusión de «La Cabalgata de las valquirias» en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) y en el continuo reciclaje de productos audiovisuales de la postmodernidad tiene su reflejo en *Jarhead, el infierno espera* (*Jarhead*, Sam Mendes, 2005). En una de las secuencias del filme, centenares de marines que esperan a ser movilizados, asisten en la sala de cine de la base a la proyección de la famosa escena de *Apocalypse Now* que se emplea como cita e hipotexto. El volumen de la música en la sala de proyección va en consonancia con el frenesí de los marines en sus butacas. Se trata de una secuencia basada en los métodos reales de preparación de los marines americanos meses antes de que estallase la segunda guerra como motivación antes del combate en la ciudad de Ramadi

La red de conexiones intertextuales de los usos filmicos de la música de Wagner es densa y compleja. Por este motivo, cada caso concreto de su reutilización debe tratarse aisladamente. En ocasiones, la referencia intertextual a la obra de Wagner es consecuencia de la construcción que de su obra se tiene desde la postmodernidad en el imaginario musical colectivo. Un ejemplo paradigmático en este sentido se da en el filme *Misterioso asesinato Manhattan* (1993), de Woody Allen.

En el cine postmoderno son numerosos los *biopics* sobre la biografía de músicos, ya sean estos compositores o intérpretes. Estos filmes pretenden hacer un homenaje a compositores e intérpretes del pasado. La lista de títulos es muy extensa. Sin entrar en el cine documental destacan títulos como el ya mencionado *Amadeus* (Milos Forman, 1984), en la que basándose

en la obra de teatro homónima del dramaturgo inglés Peter Shaffer, por otro lado, el que fuera guionista del filme, presenta el enfrentamiento ficticio entre el compositor de Salzburgo y Antonio Salieri. En *Todas las mañanas del mundo* (*Tous les matins du monde*, Alain Corneau - Jordi Savall, 1991) ambientada en la Francia del siglo XVII, se narra la historia del maestro de viola, Sainte Colombe, quien despreciando las invitaciones para ir a la corte de Luis XIV vive alejado del mundo para poder componer su música. La relación con su alumno Marin Marais, un joven ambicioso que pretende ascender socialmente a través de la música, será la base de la historia. *Farinelli, il castrato* (Gérard Corbiau, 1994) es un *biopic* sobre el célebre «castrato» Carlo Broschi que triunfó en la ópera en el siglo XVIII en la que aparece el compositor Haendel.

En el *biopic* *Copying Beethoven* (Agnieszka Holland, 2006) sobre la biografía del «genio de Bonn», en la que tiene un papel principal la *Novena Sinfonía*, concretamente en la secuencia final del filme en la que Beethoven (Ed Harris) dirige la orquesta, ya totalmente sordo, con la ayuda de la joven aspirante a compositora Anna Holtz (Diane Kruger). La música de Beethoven, como canon definitivo de la obra de arte, ha sido asociada a las ideas decimonónicas de libertad y originalidad. El coro de su movimiento final permite a las audiencias alcanzar un estado de euforia que se ha asociado a las imágenes de innumerables películas. Lo hizo en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) pero también en *La jungla de cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988) o *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989) y en otras muchas películas.

Como es lógico, la música «clásica» tiene una importante presencia en las películas que muestran la vida de intérpretes. Por ejemplo, la comedia francesa *El concierto* (*Le Concert*, Radu Mihăileanu, 2009) cuenta con la intervención de Mélanie Laurent en el papel de Anne-Marie Jacquet, una violinista de renombre que interpreta el *Concierto para violín en re mayor*, Op. 35 de Piotr Ilich Tchaikovsky o *El pianista* (*The Pianist*, Roman Polanski, 2002) con la actuación de Adrien Brody que en el papel de Wladyslaw Szpilman, un brillante pianista polaco de origen judío, vive con su familia en el gueto de Varsovia, que interpreta la *Grande Polonaise Brillante en mi bemol mayor*, Op. 22, de Frédéric Chopin.

La música del ballet *El lago de los cisnes*, de Chaikovsky, aparece en la película *Cisne negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010) en la que Nina (Natalie Portman), una brillante bailarina que forma parte de una compañía de ballet de Nueva York, vive completamente absorbida por la danza. La presión de su controladora madre (Barbara Hershey), la rivalidad con su compañera Lily (Mila Kunis) y las exigencias del severo director (Vincent Cassel) se irán incrementando a medida que se acerca el día del estreno. Esta tensión provoca en Nina un agotamiento nervioso y una confusión mental que la incapacitan para distinguir entre realidad y ficción.

En ocasiones la música «clásica» se emplea con una función enactiva, como es el caso de la frenética escena del tren en el Oeste americano de *El llanero solitario* (Gore Verbinski, 2013) en la que se incluye la popular «Obertura» de *Guillermo Tell*, de Rossini, que rememora el filme canónico *El maquinista de la General* (1926), de Buster Keaton y Clyde Bruckman. La obertura de la ópera de Rossini se ha venido asociando con las escenas de acción y los dibujos animados quedando como un cliché para las escenas de persecución por lo que se incluye en una trepidante escena de acción sobre un tren en marcha. Otra obertura, en este caso la *Obertura 1812*, de Chaikovski, se incluyó en una de las secuencias del filme *V de Vendetta* (James McTeigue, 2006) aportando a las imágenes la fuerza suficiente para enfatizar las explosiones que hacen saltar por los aires el Parlamento británico.

La ópera es el género lírico canónico por excelencia por lo que se ha empleado asiduamente en el cine postmoderno. Por ejemplo, el «Intermezzo» de *Cavalleria Rusticana* del compositor italiano Pietro Mascagni se utilizó en los créditos iniciales de «Toro Salvaje» (1980), de Martin Scorsese, mientras la imagen en blanco y negro a cámara lenta muestra a su protagonista, el violento boxeador Jake la Motta (Robert De Niro), entrenando solo en el cuadrilátero. De nuevo la música «clásica» se asocia a la idea de nostalgia para evocar el pasado.

La *Musica Notturna delle Strade di Madrid*, nº. 6, Op. 30, de Luigi Boccherini en *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (*Master and Commander: The Far Side of the World*, Peter Weir, 2003) fue utilizada para contextualizar el periodo histórico en el que se desarrolla la narración, los inicios del s. XIX, y la alta posición social de sus protagonistas, en el marco de la preparación de una batalla naval en el contexto de las Guerras napoleónicas.

Como señala Matilde Olarte (2008: 2) las obras «clásicas» que se emplean de un modo diegético en el argumento de la película, con fines expresivos imitativos y anímicos, inciden con rapidez en el espectador, por su significado intrínseco; por ejemplo, un concierto de música «clásica» cuya audiencia afecta a los oyentes por su significado intertextual, como ocurre en el comienzo de *La muerte y la doncella* (Roman Polanski, 1994), una música de Bach para despertar pasión amorosa en *Hanna y sus hermanas* (Woody Allen, 1986) o la música de Barber para describir el estado anímico del protagonista en *El hombre elefante* (David Lynch, 1980).

En ocasiones la música «clásica» crea una atmósfera positiva, ofreciendo un momento de libertad. Este es el caso paradigmático de una de las escenas de *Cadena perpetua* (*The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994) donde la música toma el papel protagonista y logra que toda la atención se centre en su belleza en la escena en que Tim Robbins conecta el altavoz de la cárcel a un tocadiscos para inundar el patio de la prisión con un canto lleno de sensibilidad: «Sull'aria... che soave zeffiretto», de *Las bodas de Fígaro*, de Wolfgang Amadeus

Mozart. La música crea una atmósfera positiva, ofreciendo un momento de libertad espiritual a los presos y transmitiendo una sensación muy placentera al espectador.

Por el contrario, también hay casos en los que el resultado buscado es el opuesto, el de empatizar con el personaje para contagiar su dolor. Es frecuente que la música «clásica» se asocie con un *ethos* triste y melancólico. Los ejemplos de la reutilización y cita de la música «clásica» en discursos fílmicos melancólicos que profundizan en la tristeza son innumerables. Por poner solo algunos ejemplos paradigmáticos señalaremos la utilización de la «Sinfonía nº. 5» de Gustav Mahler, en el filme *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971). Adaptación de la obra homónima del escritor Thomas Mann, quien sentía auténtica veneración por el compositor Gustav Mahler, y en cuya personalidad se inspiró lejanamente para narrar esta historia. En esta cinta italiana, a principios del siglo XX, un compositor alemán de delicada salud y cuya última obra acaba de fracasar, llega a Venecia a pasar el verano. En la ciudad de los canales se sentirá profundamente atraído por un hermoso y angelical adolescente, sentimiento que le irá consumiendo mientras la decadencia también alcanza a la ciudad en forma de epidemia. La muerte resulta un elemento fundamental para entender el carácter y la obra de Mahler. Se trata de una música evocadora y nostálgica que sirve al protagonista para recordar el pasado idealizado con su familia en Alemania cuando se aproxima la muerte.

Por otro lado, los discursos sobre dolor y el sufrimiento está muy presentes en el cine de Lars von Triar. En la película *Melancolía* (*Melancholia*, Lars von Trier, 2011), la música del lento y lánguido prelude de la ópera *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner, acompaña la secuencia alegórica con la que arranca el filme, en la que la imagen a cámara lenta y la peculiar fotografía muestran a la protagonista, Justine (Kirsten Dunst), que carga un pesado vestido de novia frente a unos árboles que toman formas aberrantes, las ramas parecen tomar vida y se anudan en sus pies, apenas puede mantenerse erguida. Poco después, un planeta llamado «Melancolía» colisiona contra la Tierra, desbaratando los polos magnéticos, la gravedad y, finalmente, destruyendo todo lo que conocemos. La secuencia en cuestión trata de trascender la pantalla y para ello utiliza la música de Wagner. Para conseguir esta trascendencia el filme establece toda una serie de diálogos intertextuales que conectan la secuencia con la literatura (el personaje de Ophelia del drama «Hamlet» de William Shakespeare) y el arte pictórico (la lánguida Ofelia del pintor inglés John Everett Millais). De una forma análoga, en varias escenas del filme *Anticristo* (*Antichrist*, Lars von Trier, 2019) el aria «Lascia ch'io pianga» de la ópera *Rinaldo* (1711), de Haendel, y el discurso visual alegórico, que utiliza con profusión la cámara lenta, conectan al espectador con los discursos del dolor y el sufrimiento.

En el cine postmoderno es recurrente acudir al gesto musical de la música postminimalista como forma de expresión del dolor. En este sentido, encontramos un ejemplo

paradigmático en la melodía de *Spiegel im Spiegel*, del compositor estonio Arvo Pärt, que podemos escuchar en filmes como *Amar la vida* (Mike Nichols, 2001), *La nuit des temps* (Jean-Luc Godard, 2002), *Gerry* (Gus van Sant, 2002) *Barridos por la marea* (Guy Ritchie, 2002), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *Elegy* (Isabel Coixet, 2008), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010) y *Un lugar donde quedarse* (*This Must Be the Place* (*Questo deve essere il posto*) (Paolo Sorrentino, 2001).

A estos ejemplos hay que añadir la escena final de *El padrino III* (Francis Ford Coppola, 1990), en la que podemos escuchar *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, al igual que ocurre con la triste secuencia de *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997) en la que el protagonista, Guido (Roberto Benigni), pone en marcha un gramófono con la música de «Belle nuit (Barcarolle)» de *Los cuentos de Hoffmann* (1881) interpretada por Montserrat Caballé dentro del campo de concentración Nazi en el que se encuentra recluido junto a su mujer y su hijo. La música es contrapunto de la terrible situación en que se encuentran los protagonistas, ayudándoles a soportarla, pero provocando más dolor en el espectador.

La música «clásica» a menudo sirve para expresar que el personaje que vemos en pantalla es culto y sensible. Esta condición extradiegética que expresa la música sirve en ocasiones como contraste con determinadas conductas salvajes o antisociales de la personalidad del protagonista. Un ejemplo paradigmático son los filmes *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991), y su secuela, *Hannibal* (Ridley Scott, 2001) en las que las *Variaciones Goldberg* interpretadas por Glenn Gould caracterizan al personaje protagonista, Hannibal Lecter, un psicópata caníbal que sin embargo presenta una educación exquisita.

Algo similar sucede con el *Aria para la cuerda de sol*, de Bach, en el filme *Seven* (David Fincher, 1995) produciendo un contraste entre el salvajismo y la delicadeza, pero con el nexo común de lo intelectual, en la secuencia en la que Somerset (Morgan Freeman) acude a realizar unas consultas que le puedan ser útiles para su investigación sobre unos crímenes. La melodía sutil y plácida se convierte durante unos segundos en un remanso de paz que contrasta con las ilustraciones de Gustave Doré de la Divina Comedia que aparecen en pantalla y con el contexto general del filme.

El cine recurre a menudo a músicas con la función de aterrorizar al público, reutilizando composiciones de cualquier momento histórico que siguen siendo populares en los siglos XX y XXI. En este sentido, un ejemplo paradigmático es la utilización de música del «Dies Irae» de la *Misa de Requiem*, de Hector Berlioz, en los títulos de crédito iniciales de *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubric - Rachel Elkind y Wendy Carlos, 1980) para conseguir adentrarnos en un relato que aborda las temáticas de la locura incipiente, el asesinato y las visiones

sobrenaturales, en el marco de un hotel encantado. En *El resplandor* las compositoras de música electrónica Wendy Carlos y Rachel Elkind utilizaron sintetizadores para interpretar la melodía original. Sus notas iniciales, que aluden a un contexto extra-musical asociado a la muerte (campanas), pueden escucharse también, como alusión, en los instantes previos a la muerte de Mufasa en *El Rey León* (Rob Minkoff y Roger Allers, 1994) y, de una manera más o menos explícita, en otros muchos productos cinematográficos

En el cine postmoderno español son innumerables las obras «clásicas» y los gestos musicales del pasado que se reutilizan con diferentes finalidades. En este sentido, realizaremos un recorrido por la filmografía postmoderna española tratando de evidenciar la manera en la que se reconstruye el pasado desde la mirada del presente. Como veremos, las producciones postmodernas no tratan de recrear el pasado de una manera fidedigna, y aunque lo intentaran de un modo consciente, no lograrían su propósito. Por el contrario, el artista postmoderno se fusiona con el pasado. Se trata de actualizarlo, de leer el pasado desde el homenaje o la ironía y recrearlo desde el presente. Ya no se cree únicamente en una continuidad lineal y progresiva. Por este motivo, las películas postmodernas no nos seducen por su profundidad sino mediante la acumulación.

Dejando a un lado la problemática de clasificar la música en las categorías de «clásica» y «popular», que integraremos en el concepto de «clásicos populares», comenzaremos nuestro recorrido por las diferentes maneras en que el cine postmoderno español evoca el pasado a través de la música con el análisis del fenómeno de la reutilización de la música «clásica» en el cine denominado «histórico». En este sentido, abordaremos el esfuerzo de reconstrucción del pasado que se manifiesta el filme *Volavérunt* (Bigas Luna - Alberto García Demestres, 1999), en el que se recurre al popular «Fandango» del *Quinteto para guitarra*, nº. 4, en re mayor, G. 448, de Luigi Boccherini, como muestra del recurso más simple y extendido con el que la música nos permite viajar al pasado: reutilizar alguna de sus músicas preexistentes en una escena palaciega de baile que representa la rivalidad entre dos personajes históricos: la Duquesa de Alba y Pepita Tudó.

Después analizaremos y trataremos de interpretar cómo se reutiliza la ópera en el cine postmoderno español. Para ello recurriremos a dos ejemplos muy diferentes de reutilización de la celebre aria para tenor «Nessun dorma» de la ópera *Turandot* (1926), de Giacomo Puccini, en las secuencias de dos filmes: *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004) y *You're the one* (*Una historia de entonces*) (José Luis Garci, 2000).

Pasaremos a analizar la manera en que la alusión a la estética renacentista y al poema sinfónico del romanticismo tiene cabida en *Teresa. El cuerpo de Cristo* (Ray Loriga – Ángel

Illarramendi, 2007) haciendo posible que el espectador viaje a un momento histórico cuyo halo de místico se toma como referente.

A continuación, estudiaremos la manera en que otras músicas «clásicas» son reutilizadas en el cine español con diferentes finalidades. En primer lugar, realizaremos un análisis interpretativo de dos secuencias de las películas *Bajo la rosa* (Josué Ramos - Antonio Vivaldi y Wolfgang Amadeus Mozart, 2017) y *Ola de crímenes* (Gracia Querejeta - Federico Jusid, 2018). En ellas se incluye la célebre pieza «Lacrimosa Dies Illa» de la *Misa de Requiem en re menor*, K. 626, de Wolfgang Amadeus Mozart, conectando las imágenes a través de la música con los discursos de la muerte, el dolor y el sufrimiento, con importantes matices derivados de los diferentes contextos cinematográficos en los que la música se inserta: en la primera, un *thriller* psicológico, se utiliza de una manera más convencional expresando el sufrimiento de sus protagonistas, mientras que en la segunda se realiza una relectura en el contexto de una comedia.

En *El reino* (2018) el popular «Ombra mai fu», el aria de apertura de la ópera *Xerxes* (1738), de George Friedrich Haendel, presenta una función expresiva que conecta lo doliente de la melodía con el presagio de un fatal desenlace. De una manera análoga, en *Matar a Dios* (Albert Pintó y Caye Casas, 2017), la célebre «Grande Zarabande», en re menor, de la *Suite para clave*, HWV 437, de Haendel, en un arreglo orquestal, conecta nuevamente su discurso musical solemne con el presagio de la muerte y la aniquilación de la humanidad en el contexto de la comedia negra que acentúa paródicamente la crítica social que muestra el filme.

Para finalizar este apartado, mostraremos cómo en numerosas ocasiones en el cine postmoderno la evocación del pasado tiene lugar en forma de alusión musical. Un ejemplo de ello es la película *¡Buen viaje, excelencia!* (Albert Boadella - Ángel Illarramendi, 2003) en la que tiene lugar una crítica del régimen franquista. En la secuencia inicial, la música compuesta exprofeso para el filme por el compositor vasco Ángel Illarramendi dialoga con otras músicas para cumplir una importante función paródica.

V.3.1. EL CINE «HISTÓRICO»

El cine postmoderno utiliza la sonoridad «clásica» como uno más de los distintos recursos que le permiten recrear el pasado. En este apartado trataremos de mostrar la manera en que se evocan los gestos musicales del pasado como convencionalismos que se han ido

fijando a las imágenes y que tienen una notable influencia en la significación de los discursos fílmicos.

Las producciones postmodernas, como indicamos anteriormente, no tratan de recrear el pasado de una manera fidedigna. Por el contrario, el artista postmoderno se fusiona con el pasado. Se trata de actualizarlo, de leer el pasado desde la ironía y recrearlo desde el presente. Ya no se cree únicamente en una continuidad lineal y progresiva. Por este motivo las películas postmodernas no nos seducen por su profundidad sino mediante la acumulación.

Una sonoridad «retro» indeterminada permite evocar cualquier momento pasado, sin tener especial relevancia el hecho de que la música empleada se escuchara o no en la época en la que se desarrolla la narración. Por este motivo, en el intento de establecer las características sonoras que, atendiendo a las diferentes épocas, se recrean en el cine «histórico», se producen ciertas incongruencias. Estas incongruencias, anacronismos en muchos de los casos, han acrecentado aun más si cabe el listado de tópicos que se han ido asociando a la idea evocada del pasado desde las primeras proyecciones cinematográficas que siempre han apelando a la nostalgia del espectador.

V.3.1.1. *VOLAVÉRUNT* (1999)

A medio camino entre el *thriller*, el retrato de una época a través de los personajes más poderosos y una tragedia coral, *Volavérunt* es una película española dirigida por el realizador catalán Bigas Luna (1946 – 2013) adaptación de la novela homónima del escritor uruguayo Antonio Larreta (1922 – 2015) ganadora del Premio Planeta en 1980. El título de la novela y del filme toman su nombre del aguafuerte *Volavérunt*, un grabado de la serie *Los caprichos*, de Francisco de Goya, realizado en 1799. Bigas Luna señala en el filme que el grabado es el resultado de un deseo de la Duquesa de Alba (Aitana Sánchez-Gijón). Tras esnifar «polvillos de Los Andes» en presencia de Francisco de Goya (Jorge Perugorria), le confiesa: «Un día me gustaría volar. Lo he soñado muchas veces. Me pongo de puntillas en el balcón de palacio y me lanzo al vacío. Abriendo mis brazos puedo volar como una mariposa». Mientras, de fondo suena la música de Boccherini en una secuencia que evidencia la rivalidad entre Goya y Godoy por conseguir el amor de la Duquesa. En otra secuencia, partiendo de esta descripción, Goya realiza un dibujo en un cuaderno que Cayetana identifica con su sueño y comenta: «¿Ésta soy yo? Sí, como en mis sueños, volando. Pero hay monstruos en mis pies. ¿Es que no me quieres? Volavérunt. Qué palabra más extraña, pero me gusta. Vola-verunt».

Acto seguido, la actriz imita la pose del dibujo en clara referencia a los cuadros *La maja vestida* y *La maja desnuda*, del pintor aragonés [F. 1-3].



[F.1]



[F.2]



[F.3]

En el filme, la protagonista principal, la Duquesa de Alba (Aitana Sánchez-Gijón), y el resto de personajes históricos que la rodearon como su rival Pepita Tudó (Penélope Cruz), Francisco de Goya (Jorge Perugorria), Manuel Godoy (Jordi Mollà), los reyes borbones Carlos IV (Carlos La Rosa) y M^a Luisa de Parma (Stefania Sandrelli), su hijo, el Príncipe de Asturias y futuro rey Fernando VII (Zoe Berriatúa) o Ramón Pignatelli (Jean-Marie Juan) aparecen en pantalla, no así Luigi Boccherini, cuya música podemos escuchar en gran parte del metraje.

Como venimos afirmando, la historicidad de lo sonoro en los filmes postmodernos no trata de ser estricta ni rigurosa, tan solo pretende reconstruir y evocar un pasado impreciso. En este sentido, Alberto García Demestres fue el músico encargado de realizar la banda sonora de la película con adaptaciones de obras musicales de Joseph Haydn y Luigi Boccherini, además de componer música exprofeso para el filme⁸⁹. Demestres aparece en pantalla como el personaje de la corte Isidoro Máiquez⁹⁰, actor teatral de gran éxito que llegó a ser retratado por

⁸⁹ Para consultar las obras de música preexistente en *Volavérunt* véase la tesis doctoral BERMÚDEZ CUBAS, Yaiza. «La música clásica preexistente en el cine ambientado en la segunda mitad del siglo XVIII. Usos estéticos, tópicos y anacronismos». Director: Jaume Radigales Babí. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Ramón Llull, Departamento de Comunicación, 2014, pp. 316-317. La relación de obras que se reutilizan en el filme es: «Los vagabundos y ciegos fingidos» y el «Villancico a la muerte de Mahoma» de Ventura Galván; «Sonata para violoncello continuo en si bemol mayor», G.8, «Allegro» de Luigi Boccherini; «Quinteto para guitarra nº 1 en re menor» G 455, «Allegro moderato» de Luigi Boccherini; «La Ritirata de Madrid» en sol, G. 453 de Luigi Boccherini con una melodía vocal compuesta y cantada por Alberto García Demestres; «Quinteto para guitarra» nº 2 en mi, G 448, «Polacca» (Tempo di minuetto) de Luigi Boccherini; «Quinteto para guitarra nº 6» en sol mayor, G 450, «Allegro con vivacità» de Luigi Boccherini; «Quinteto para guitarra nº 4 en re mayor», G 440, «Fandango» de Luigi Boccherini; «Sonata para piano» nº. 38 en sol mayor (Hob. XVI: 21) «Finale: Presto» de Joseph Haydn; «Sonata para piano nº. 36» en fa menor (Hob. XVII:6) de Joseph Haydn.

⁹⁰ Isidoro Máiquez actuaba en el Teatro del Príncipe en la compañía de Manuel García en la que cantaba María del Rosario Fernández «La Tirana».

Goya. Son varias las escenas de *Volavérunt* en las que Máiquez aparece cantando fragmentos operísticos como un personaje que frecuentaba el círculo aristocrático de la Duquesa.

Realizando un breve repaso a las bandas sonoras de las películas de Bigas Luna se hace evidente su gran heterogeneidad y eclecticismo. Por ejemplo, el compositor italiano Nicola Piovani compuso la banda sonora de los filmes *Jamón, jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994). Luna también ha contado con colaboradores de músicos vinculados con la música popular como Carlos Segarra, de la agrupación Los Rebeldes, para *Las edades de Lulu* (1990), o la del cantautor italiano Lucio Dalla para *Bámbola* (1996), el compositor vasco Alberto Iglesias (además de los extractos «clásicos» preexistentes) para *La camarera del Titanic* (1997) y con Piano Magic para *Son de Mar* (2001).

El guion, la escenografía palatina y los exteriores, así como el vestuario y la música hacen que nos refiramos a *Volavérunt* como una película «histórica». El filme narra la misteriosa muerte de la Duquesa de Alba y sus relaciones con Godoy y Goya. Una mañana del verano de 1802, Cayetana, la Duquesa de Alba, es encontrada muerta. Unas horas antes, en la fiesta de inauguración de su palacio, se dieron cita gran parte de sus admiradores y detractores. Entre ellos se encontraban Goya, Godoy, el príncipe Fernando, Pepita Tudó y el político Pignatelli. El argumento del filme plantea que, aunque se admite como versión oficial que la bella Duquesa murió por causas naturales, posteriores confesiones y secretos desvelados invitan a pensar que Cayetana pudo ser envenenada.

La Duquesa de Alba fue mecenas del pintor español. La historiografía presenta a Cayetana como la mujer mas controvertida de su época debido a su belleza, riqueza, sensualidad y vida liberal. En este sentido, la vida de la aristócrata se ha asimilado con una constante trama de historias de folletín rosa propias de la literatura novelada. Se le atribuye un romance con Goya, quien la retrató en varios de sus cuadros. Es una incógnita si posó como modelo para el cuadro *La maja desnuda*. Se ha ido imponiendo la convicción de que la modelo fue Pepita Tudó, amante del favorito Manuel Godoy quien se convertiría en su segunda esposa. Godoy encargó la pintura a Goya y fue su primer propietario conocido.

La secuencia que analizaremos muestra el duelo entre Pepita Tudó y la Duquesa de Alba, las dos hipotéticas modelos de los célebres cuadros de Goya, *La maja vestida* y *La maja desnuda* como referentes iconográficos de lo español. Representan dos modelos de mujer opuestos. Cayetana vive en una corte de lujos y escenarios barroquizantes propios de la cultura francesa que impera en las clases altas de la sociedad y donde se respiran algunas de sus costumbres. Esta caracterización que Bigas Luna le imprime al personaje difiere con la imagen de la aristócrata que nos aportan las crónicas de la época según las cuales estaríamos ante una mujer que simpatiza con el pueblo, involucrada en fiestas y acontecimientos populares y que

eludió el afrancesamiento en el que se envolvía el resto de la nobleza. La representación de Pepita Tudó en la película tampoco corresponde con lo que históricamente se conoce de su biografía. En el filme se asocia a lo popular y rural, muy ligada al contexto geográfico de su Cádiz natal que se alude al comienzo del filme, obviando así su verdadera procedencia aristocrática.

El duelo que aparece en pantalla representa la ficticia rivalidad entre las dos hipotéticas modelos de las célebres pinturas de Francisco de Goya. Momentos antes del duelo, la aristocracia cena en el palacio para celebrar la petición de mano de Manuelita, sobrina de Cayetana, por el Conde de Haro. En la cena la Duquesa arremete contra toda la corte de aduladores que le rodea, lo que ayuda a Bigas Luna a describir las relaciones aristocráticas como luchas despiadadas por el poder y el dinero. En este sentido, el Príncipe de Asturias, futuro Fernando VII, describe la escena en tono irónico con estas palabras: «Que cena tan divertida: toreros, pintores, cantantes de ópera...». Y al final de la secuencia, refiriéndose a la Duquesa, continua: «Querida, eres una mujer adorable. Nos invitas a comer pescado y nos haces tragar sapos y culebras. ¿Es un ajuste de cuentas Cayetana?».

La cena está acompañada por la música interpretada por un grupo de músicos de cámara que, como era habitual en la época, acompaña el acontecimiento, pero que en esta secuencia no se muestra en pantalla (aunque se ha mostrado anteriormente en varias secuencias palaciegas). La música tiene una importante presencia al escucharse en un plano de intensidad bastante elevado para tratarse de una escena dialogada. La obra que escuchamos es *La Ritirata de Madrid* en sol, G. 453, de Luigi Boccherini. A petición de la Duquesa, el cantante Máiquez interpreta una melodía sobre la pieza de Boccherini para celebrar la pedida de mano de Manuelita, proporcionando a la escena una lectura irónica (una melodía vocal compuesta y cantada por el propio Alberto García Demestres).

El final de la cena da paso a la secuencia de baile mediante un cambio abrupto de plano que se sincroniza con el momento en que comenzamos a escuchar el «Fandango» del *Quinteto para guitarra* nº. 4, en re mayor, G. 448, de Boccherini. Las primeras imágenes de la secuencia comienzan mostrándonos la fuente sonora: la agrupación musical camerística en la que se destaca el primer plano de uno de los músicos tocando las castañuelas (un violonchelista queda desenfocado en uno de los laterales) [F.1]. Cayetana avanza ejecutando varios pasos de baile

mientras cambia de estancia seguida de la comitiva de aristócratas [F.2-3]. En su mano derecha porta un abanico. Su semblante es alegre [F.4-6]. Pepita permanece al lado de Goya [F.7]. La Duquesa reta a su rival con el movimiento y la mirada para pasar a darle la espalda con desprecio [F.8-9]. Pepita acepta el reto y se dispone a bailar. Se quita los zapatos, las ligas y las medias, mostrando sensualidad y una clara cercanía al pueblo (va a bailar descalza frente a la Duquesa que, por el contrario, luce unos lujosos zapatos de un rojo intenso) [F.11]. El comienzo de su participación en el baile se sincroniza con la estructura de la música. El duelo de las dos protagonistas comienza coincidiendo con una frase musical menos rítmica. Interpretan un paso de baile reverencial a modo de presentación e introducción [F.12-19]. Varios giros permiten mostrar el primer plano de sus caras. Se miran fijamente a los ojos [F.20-21].



[F.1]



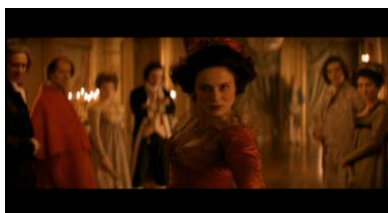
[F.2]



[F.3]



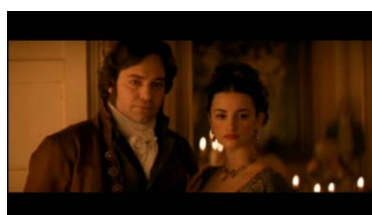
[F.4]



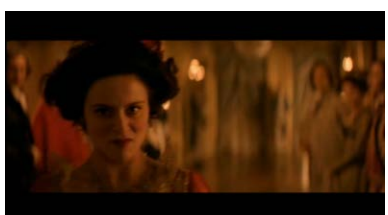
[F.5]



[F.6]



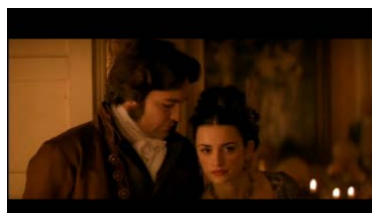
[F.7]



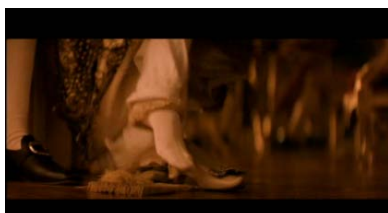
[F.8]



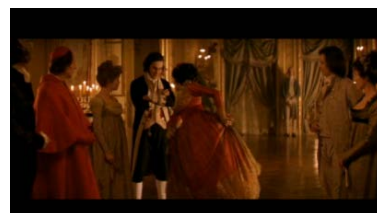
[F.9]



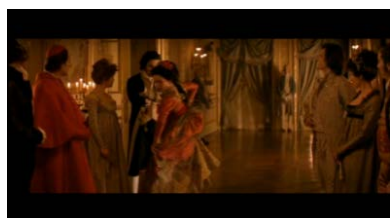
[F.10]



[F.11]



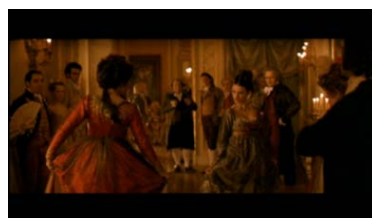
[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



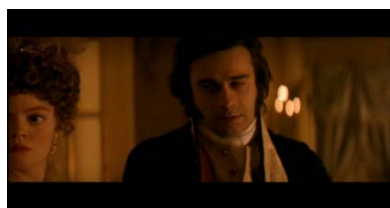
[F.16]



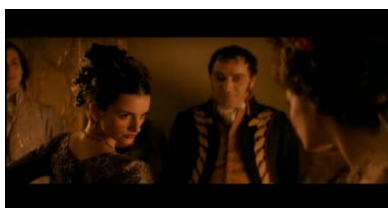
[F.17]



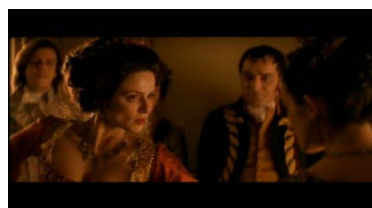
[F.18]



[F.19]



[F.20]

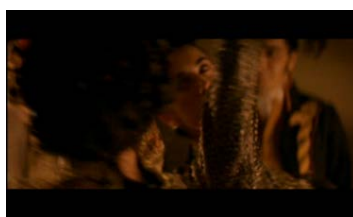


[F.21]

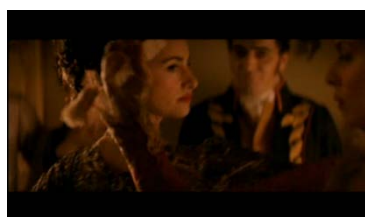
El primer plano de sus pies de puntillas enfrentados simboliza la naturalidad de Pepita frente a la impostura de la Duquesa [F.22]. Varios pasos enfrentan sus cuerpos y miradas [F.23-29]. Tras un breve giro Cayetana sufre un mareo y tiene que ser ayudada por algunos de los cortesanos para mantenerse en pie bajo la mirada extrañada de Goya [F.30-33]. Pepita sigue bailando sola jactándose de su victoria mientras la Duquesa se abanica para sobreponerse del desmayo [F.34-37]. Pepita finaliza el baile frente a la duquesa como vencedora. La cadencia final de la obra de Boccherini se sincroniza con una reverencia de Pepita frente a Cayetana con la que concluye la secuencia. El sonido del abanico de la Duquesa cerrándose enérgicamente reafirma un final cargado de rabia por la derrota [F.38-39].



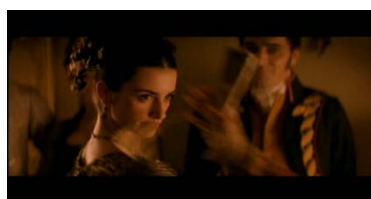
[F.22]



[F.23]



[F.24]



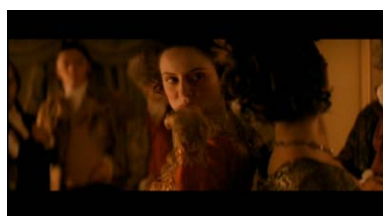
[F.25]



[F.26]



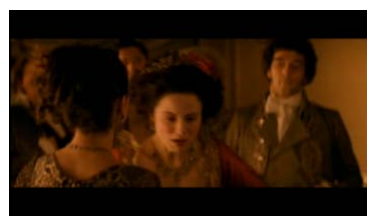
[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]



[F.31]



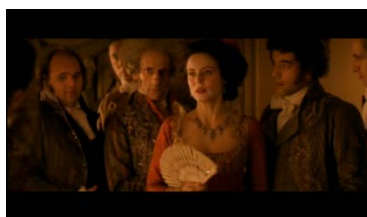
[F.32]



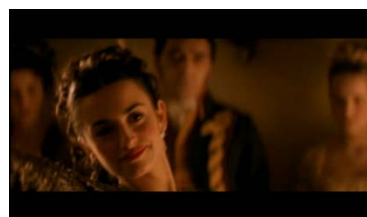
[F.33]



[F.34]



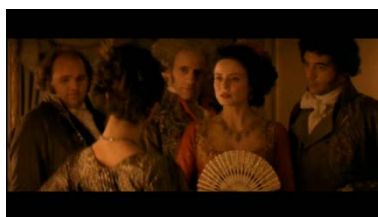
[F.35]



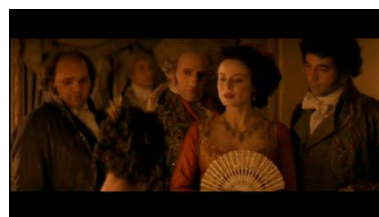
[F.36]



[F.37]



[F.38]



[F.39]

En síntesis, podemos afirmar que en la secuencia analizada la música refuerza la rivalidad entre los dos personajes, simbolizando lo identitario español y la victoria de lo popular frente a lo aristocrático y culto. El «Fandango» del *Quinteto para guitarra* n.º. 4, G. 448, en re mayor, de Luigi Boccherini se toma como símbolo ambivalente de lo popular (el fandango, las castañuelas, etc.) hibridado con lo «culto» (la música de cámara, el quinteto como agrupación, etc.). Además, la música visita los referentes de lo identitario español: la sonoridad de la guitarra y las castañuelas, así como el ritmo ternario, en clara referencia al fandango como expresión canónica de lo andaluz como sinécdoque de lo español en un intento de recrear un momento histórico tan popular como el que se narra en el filme de Bigas Luna.

V.3.2. LA ÓPERA

La ópera es uno de los géneros musicales que tradicionalmente se ha considerado modelo de lo «culto» en la música. El oyente entiende este género lírico como el canon de la

máxima expresión del arte musical cargado de exclusividad e intelectualidad, hecho que encuentra su justificación histórica en el concepto de obra de arte total, es decir, en la *Gesamtkunstwerk* en terminología wagneriana. Sin embargo, en la era postmoderna el fenómeno operístico se ha democratizado.

El acceso a las diferentes formas de difusión que manifiesta este género musical (representación teatral, en concierto, presencia en los diferentes medios audiovisuales, etc.) se ha convertido en una práctica habitual para el público. En este sentido, algunas piezas canónicas de ópera se han convertido en verdaderos clásicos populares, motivo por el que se han utilizado con profusión en los filmes, apareciendo como música diegética, incidental, así como todos sus intermedios. En la cinematografía postmoderna española se han venido empleando piezas muy reconocibles para el espectador que conectan con el imaginario musical colectivo.

Son muchos los ejemplos de la reutilización de piezas operísticas en el cine. Ciertas piezas canónicas se han fijado en la memoria del público junto a las imágenes que las han acompañado.

V.3.2.1. *MAR ADENTRO* (2004)

Un caso paradigmático de utilización de una obra operística preexistente en el cine español tiene lugar en la secuencia de *Mar adentro* (Alejandro Amenábar - Alejandro Amenábar, 2004) en la que se utiliza la celebre aria para tenor «Nessun dorma» de la ópera *Turandot* (1926), de Giacomo Puccini. En la ópera de Puccini, el personaje Calaf canta la victoria del amor sobre el odio. En *Mar adentro*, Ramón Sampedro (Javier Bardem), un tetrapléjico gallego que desea terminar con su vida tras pasar treinta años confinado en su cama, la celebre aria simboliza su anhelo de libertad.

El caso de Sampedro y su defensa de la eutanasia se convirtió en un tema de debate mediático, ocupando los medios informativos de finales de la década de los noventa. Dirigida por Alejandro Amenábar, la cinta ganó el Oscar a la mejor película extranjera y obtuvo un total de catorce premios Goya, entre los que destaca el conseguido por la Mejor Música Original firmada por el propio director.

La secuencia en cuestión representa la libertad mental frente a los impedimentos físicos de un modo metafórico, pues Ramón imagina salir volando de su cuarto hasta la playa donde da un beso a Julia (Belén Rueda) para luego verlo de nuevo postrado en la cama. En el inicio

de la secuencia podemos ver a Ramón postrado en la cama de su habitación mirando por la ventana, que se encuentra abierta, dejando pasar el aire. El primer plano de su rostro denota tristeza [F. 1-2]. Entonces un corte en el montaje muestra el primer plano de un tocadiscos [F. 3]. La aguja cae sobre el disco y comienza a sonar la famosa pieza operística. El sonido, a priori diegético, pese a la presencia en pantalla de la fuente sonora, muestra ambigüedad al no quedar claro en las imágenes quien acciona el aparato reproductor (se acciona desde la imaginación de Ramón). Entonces, ya claramente en el plano narrativo de la imaginación, Ramón se levanta de la cama y camina por el pasillo de su residencia de manera milagrosa. La cámara se detiene en el plano detalle de sus manos y pies que presentan por primera vez movimiento [F.4-5]. Ramón se detiene frente a la ventana mientras la cámara le enfoca desde la espalda [F.4-5]. La imagen pasa a mostrar un plano subjetivo en el que Ramón sobrevuela los idílicos paisajes naturales que rodean la residencia para posteriormente descender a la playa en la que se divisa a lo lejos a Julia [F.12-17]. La aproximación de Ramón a su amada se produce por la espalda, lo que permite poner de relieve el movimiento de sus cabellos mecidos por la brisa marina [F.18]. Entonces, el primer plano de las caras sonrientes de los dos protagonistas manifiesta el amor entre ambos que culmina fundiéndose en un beso [F.19-22]. Un corte en el metraje muestra de nuevo el primer plano del tocadiscos al terminar la reproducción de la pieza operística que, de forma automática, al finalizar la reproducción, se levanta, produciendo el característico sonido al separarse la aguja, simbolizando de un modo metafórico la vuelta a la realidad de la habitación en que Ramón permanece postrado [23-24].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]

En este ejemplo la música «clásica» cumple una función expresiva acorde a su contenido textual-musical y el código semántico que captan los oyentes les ayuda a adentrarse en la mente del protagonista sustituyendo a la palabra, ya que en vez de que el protagonista realice un monólogo o dialogue sobre sus sentimientos, se utiliza música «diegética» expresiva que sirve

como catalizador de esos momentos narrativos, con una clara función de metatexto en la película.

V.3.2.2. *YOU'RE THE ONE (UNA HISTORIA DE ENTONCES)* (2000)

Como mencionábamos con anterioridad, en las películas de José Luis Garci se reutilizan algunos de los fragmentos más reconocibles de obras musicales preexistentes de compositores «clásicos». De hecho, algunas de estas obras musicales se hicieron especialmente populares en España precisamente gracias al cine, como es el caso del «Canon» del *Canon y fuga*, en re mayor, (1680) de Johann Pachelbel, que tan célebre se hiciera con su inclusión en *Volver a empezar* (1982), primera película española en conseguir el Oscar a la mejor película extranjera en 1983. Otros ejemplos de músicas «clásicas» reutilizadas en la cinematografía de Garci son el coro «Jesus, bleibet meine Freude» de la cantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147, de Johann Sebastian Bach, que se incluye tanto en *You're the One* como en *Historia de un beso*, y el vals «Die Fledermaus» [«El Murciélago»] de la opereta homónima (1874) de Johann Strauss hijo, que se incluye en dos de sus filmes: *You're the One* y *Tiovivo c. 1950*.

En este sentido, como señala Teresa Fraile Prieto, «el uso de la música incidental en las películas de Garci tiene mucho que ver con el gusto del propio director por la música clásica», un gusto muy marcado, pero que al mismo tiempo recurre a prácticas ciertamente estereotipadas» (Fraile Prieto, 2008: 554).

Todas estas obras se asocian de una manera muy convencional a la imagen. Así, si el aria de Verdi relaciona con el amor perdido, la de Puccini lo hace con la clase social culta de su protagonista, el coro de la cantata de Bach con la Navidad y el vals de Strauss con la felicidad incontenible como bálsamo con el que la protagonista restaña sus profundas heridas sentimentales y nuevamente con la celebración de la Navidad. Todas estas músicas contribuyen a acrecentar el sentimiento de nostalgia tan característico de la producción cinematográfica de Garci.

La ópera tiene presencia en *You're the One (Una historia de entonces)* con la inclusión de la popular aria de Violetta «Amami, Alfredo» de la ópera *La Traviata* (1853), de Giuseppe Verdi, que representa la depresión de la protagonista por la pérdida de su amante, y la inclusión de la famosa aria del príncipe Calaf, «Nessun Dorma», del último acto de la ópera *Turandot* (1826) de Giacomo Puccini (*You're the One*). Como ya hemos analizado, *You're the One* es un filme rodado en blanco y negro con claras connotaciones nostálgicas.

En la secuencia inicial de *You're the One*, después de que aparezca el título del filme en letra con tipografía blanca sobre fondo negro, podemos escuchar la popular aria de Violetta «Amami, Alfredo» de la ópera *La Traviata* (1853), de Giuseppe Verdi, acompañando el viaje en coche de Julia al pueblo asturiano imaginario de Cerralbos del Sella.

Las imágenes se toman desde el interior del vehículo, representando el punto de vista subjetivo de Julia, la protagonista del filme, mientras conduce bajo la lluvia. Las gotas de lluvia caen sobre el cristal mientras se acciona el limpiaparabrisas. El encuadre deja ver que se trata de un coche «clásico». La fuente sonora no se muestra directamente en pantalla, por lo que puede considerarse ambigua la clasificación en música diegética o extradiegética: la música podría proceder de la radio del coche (que no se muestra) o de la mente de la protagonista.

El aria operística evoca la figura del amado, tanto en el gesto musical como en la letra, y representa la depresión de la protagonista, Julia, por la pérdida de su amante, un pintor encarcelado por el régimen franquista [F.1-3] predisponiendo al espectador a un tipo de específico de recepción nostálgica de la historia que se va a narrar.



[F.1]



[F.2]



[F.3]

En otra escena, en la parte central del metraje, se incluye el aria «Nessun Dorma», del último acto de la ópera *Turandot* (1826) de Giacomo Puccini (*You're the One*). En el comienzo de la secuencia, Juanito (Manuel Lázaro) regresa de la escuela a la casona familiar de Julia. El niño se encuentra con su abuela, la Tía Gala, que está sentada en una mesa en el exterior tomando unas tostadas y conversa brevemente con ella sobre los planes para ir a pescar con un compañero de clase [F.1]. En ese preciso momento comenzamos a escuchar la popular aria operística cuyo sonido procede del interior de las dependencias de la casa. Entonces Juanito, que se disponía a sentarse junto a su abuela, mira hacia el interior de la casa y se encamina hacia ella [F.2-3]. El aria de ópera se acompaña del canto de los pájaros que se presenta en un nivel sonoro intenso, reafirmando la importancia del papel de la naturaleza en el contexto asturiano en el que se ambienta la historia.

La cámara enfoca el primer plano de Tía Gala que se muestra contemplativa. La música traslada a la anciana al pasado, rememorando su vida a través de la función evocadora y nostálgica de la música [F.4]. Juanito atraviesa el patio central con columnas de la casa familiar mientras seguimos escuchando la música y sube las escaleras dirigiéndose al nivel superior de la vivienda [F.5]. Un corte en el metraje nos traslada al interior de una de las dependencias en la que Pilara, la sirvienta, plancha la ropa, deteniendo su que hacer al escuchar la música, en un plano que remarca el carácter costumbrista de la secuencia [F.6].

A continuación, otro corte en la secuencia enfoca a la puerta entreabierta del dormitorio de Julia. Juanito abre un poco más la puerta, lo que se hace coincidir en el discurso musical con el «crescendo» que experimenta la voz del tenor mientras reitera las famosas palabras: «vincero, vincero» del final del aria [F.7]. Juanito observa desde el exterior el espacio íntimo de la atractiva dueña. Julia, en pie, mira a lo lejos por la ventana a través de las cortinas con la mirada puesta en el vacío [F.8]. Después de varios contraplanos entre los dos personajes, el discurso musical llega al final de la pieza con un *forte* del coro [F.9-13]. El aria finaliza, y es en ese preciso momento cuando comenzamos a escuchar el sonido de un fonógrafo situado en el lado derecho del encuadre, desde el que se reproducía la música, que sigue girando al finalizar la reproducción del disco. Julia retira la aguja [F.14-15]. Entonces Juanito y Julia mantienen una conversación sobre el cine con claras connotaciones metatextuales. Juanito informa a Julia que al día siguiente proyectarán en el bar del pueblo la película *Gunga Din* (George Stevens - Alfred Newman, 1939), un filme de aventuras que se desarrolla en el escenario de la India en el periodo colonial [F.16]. Un fundido traslada la imagen a la pantalla del bar en que se proyectan el filme «clásico» [F.17-18]. Como venimos afirmando, los filmes de Garci aluden explícitamente al cine «clásico», como metaficción, es un cine que habla de otro cine, especialmente a la tradición cinematográfica hollywoodiense que es considerada el modelo canónico a seguir.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

En síntesis, podemos afirmar que en *You're the One* la ópera se utiliza desde la mirada nostálgica como recurso expresivo que traslada al espectador los sentimientos de sus protagonistas, a la par que remarca la pertenencia de su personaje principal a una clase social alta que presenta un nivel intelectual elevado.

Desde una posición más negativa, Jaume Radigales, Isabel Villanueva y Yaiza Bermúdez afirman que:

En nuestro cine abundan los tópicos, a veces a modo de forma sin fondo y con excusas ornamentales como el trasfondo gratuitamente melodramático que Alejandro Amenábar quiso dar a la escena en la que Ramón Sampedro sueña que vuela, liberado de la parálisis que le mantenía postrado en cama. Hablamos, claro, del recurso de utilizar el aria de Calaf «Nessun dorma» del tercer acto de la pucciniana *Turandot* en *Mar adentro* (2004). Uso tópico, que a veces puede terminar dando al fragmento musical una connotación *kitsch* por el ab(uso) de su utilización en uno u otro soporte audiovisual, desde el cine hasta la publicidad, pasando por el videoclip. Muy diferente es la función que José Luis Garci ofrece de la misma aria de la ópera *Turandot*, en *You're the one* (*Una historia de entonces*) (José Luis Garci

2000), en la que la ópera forma parte del origen socioeconómico descriptivo de la protagonista, Lidia Bosch, que decide cambiar de vida y alejarse de los círculos eruditos a los que pertenece. Pero incluso aquí se insinúa la pertenencia del género a las clases altas, uso tópico y, en el siglo XXI, considerado algo caduco (Radigales, Villanueva y Bermúdez, 2015: 123-124).

Por el contrario, entendemos que, en el contexto cinematográfico postmoderno, estas formas de reutilización deben ser entendidas como una práctica habitual que no implica un abuso negativo, sino que evidencia la manera en que la ópera, como el resto de los géneros musicales, se reutilizan sin complejos en las producciones cinematográficas y que en los casos que nos ocupan cumplen a la perfección con una función expresiva.

V. 3.3. LA ESTÉTICA RENACENTISTA Y EL POEMA SINFÓNICO COMO ESPEJO DE LA HISTORIA

V.3.3.1. TERESA. *EL CUERPO DE CRISTO* (2007)

Como venimos afirmando, la evocación de diferentes periodos históricos tiene lugar en el cine postmoderno en forma de alusión a ciertos gestos musicales que se consideran pertenecientes al pasado. En este sentido, las producciones audiovisuales postmodernas no tratan de recrear los distintos periodos históricos de una manera fidedigna; por el contrario, los gestos musicales del pasado se fusionan y actualizan en una continua relectura desde el presente. Uno de esos gestos sonoros del pasado al que se alude con frecuencia en el cine postmoderno es la folía. Este gesto musical (basado en una estructura melódico-armónica muy concreta) se utiliza sin escrúpulos para reconstruir un pasado lejano, de una manera generalizada.

Un ejemplo paradigmático de esta mirada hacia el pasado es el filme *Teresa. El cuerpo de Cristo* (Ray Loriga – Ángel Illarramendi, 2007). Se trata de un *biopic* sobre Santa Teresa de Jesús (Teresa de Cepeda y Ahumada, 1515-1582) que presenta a la religiosa abulense como una mujer hermosa, una monja valiente y una poetisa de extrema sensibilidad que pone de relieve sus experiencias místicas de una forma un tanto sensual. En la película se muestra la imagen de una rebelde que se negó a aceptar los roles femeninos que le ofrecían la sociedad y la Iglesia que decide iniciar una cruzada de oración y sacrificio para reformar las reglas de la convivencia monástica. En la línea del tratamiento de la rebeldía que su director, Ray Loriga,

aborda en sus novelas⁹², en filme Santa Teresa es una mujer adelantada a su tiempo, de innovador espíritu, alarmante sinceridad, ascética existencia y desobediencia pacífica pero férrea. En definitiva, es una historia de superación, de fe, de lucha de una mujer en un mundo de hombres.

Para este filme, Ángel Illarramendi compuso la totalidad de la banda sonora, una música que se articula en torno a la estructura melódico-armónica de la folía que se hibrida con los gestos musicales del poema sinfónico del siglo XIX, con el fin de evocar el periodo histórico en el que se desenvuelve la vida de su protagonista. Ejemplo de ello son los bloques musicales conocidos como «Bendigamos», «Digno dolor», «Lágrimas en el jardín» o «Todo me sobra» que aparecen en diferentes secuencias de la película.

Según Giuseppe Fiorentino (2009: 10), el esquema armónico-melódico de folía, cuyos orígenes documentados se remontan a hace más de cinco siglos, ha sido utilizado hasta nuestros días por un gran número de compositores. Como afirma el musicólogo John Griffiths (1999-2002), la historia de este esquema puede ser dividida en tres etapas principales. La fase más antigua del esquema folía empieza a vislumbrarse a finales del siglo XV cuando encontramos una importante cantidad de piezas vocales e instrumentales procedentes de fuentes musicales de varios países, que están basadas en una sucesión armónico-melódica similar a la de la danza de folía del siglo XVII [Ejemplo 11]. Por esta razón los investigadores han asociado el término folía a estas obras.



EJEMPLO 11. Esquema básico de la folía según John Griffiths

Las escenas de la película en las que se describen las experiencias místicas de Santa Teresa tienen una estética muy cuidada. En ellas, Loriga construye momentos «antinarrativos»

⁹² Ray Loriga tuvo gran éxito de público y crítica en la década de los noventa siendo ejemplo de la literatura de la llamada Generación X. Ejemplo de ello fue la publicación de su novela *Héroes*, inspirada en el mundo del rock, en la que el autor se acerca a la novela *beat* anglosajona, con frases cortas y un estilo muy directo. Loriga, en el medio cinematográfico colaboró en el guion de la película de *Carne trémula*, de Pedro Almodóvar (1997). Asimismo, escribió en 2004 el guion de la película *El séptimo día*, de Carlos Saura y, en 2005, colaboró en la escritura del guion de *Ausentes*, de Daniel Calparsoro.

a base de emplear la cámara lenta, lo que le permite alcanzar unos finales de secuencia que recrean composiciones cuasi pictóricas, como *tableaux vivant*. En estas composiciones fotográficas es evidente la influencia de la pintura del Siglo de Oro y la escultura (Zurbarán, Murillo o Berruguete, y en especial Loriga señala la escultura *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini). Como analizaremos, en estos momentos de suspensión temporal, en los que el discurso audiovisual expresa una desbordante pasión y fuerza, la música adquiere gran importancia, cargando de significación a las escenas.

Nos centraremos en el análisis de dos de estas secuencias. La primera muestra a Teresa de Jesús, tras mortificarse con un cilicio frente a un altar [F.1-13]. Entonces un corte en el montaje nos traslada a una escena en que Teresa es traspasada por unas agujas que simbolizan metafóricamente la penetración de la fe en su cuerpo de una manera muy física [F.14-18].



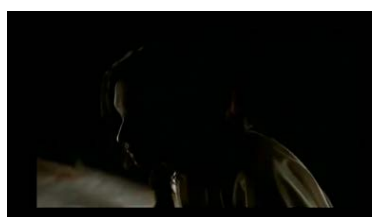
[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



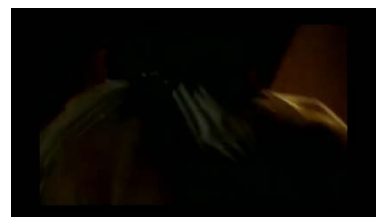
[F.6]



[F.7]



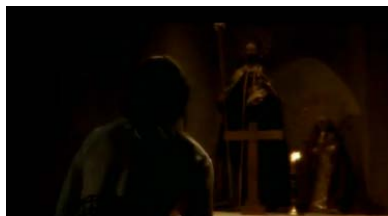
[F.8]



[F.9]



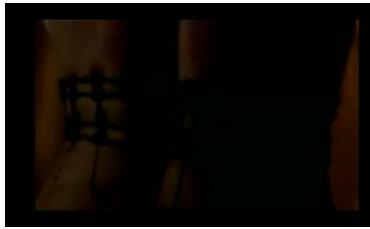
[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

En la segunda secuencia que hemos seleccionado, tras haber sido dada por muerta, la santa, de forma milagrosa, vuelve a la vida en clara alusión a la «resurrección» de Cristo. En las imágenes se muestra a Teresa levantándose de la cama, aún extenuada, para después desplazarse arrastras por el suelo. Entonces un corte en el montaje la sitúa formando parte de una composición pictórica en un plano inmóvil que se inspira en el descendimiento junto a Cristo y la Virgen María en una imagen icónica que conecta al personaje con María Magdalena.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

El comienzo de la música de estas secuencias evoca los gestos musicales de la música renacentista (la folia) como convencionalismos que, como otros muchos que se fijaron en los poemas sinfónicos del romanticismo, han tenido una notable influencia en la música cinematográfica; los cuales, además de describir el contexto histórico en que se desarrolla la narración, conectan al espectador con los discursos de lo místico y el éxtasis religioso.

En este sentido, la música de los bloques musicales conocidos como «Bendigamos», «Digno dolor», «Lágrimas en el jardín» o «Todo me sobra», que se incluyen a modo de «leitmotiv» en diferentes secuencias de la película, entre ellas las analizadas, aluden a la célebre pieza musical *Åses død* (en español «La muerte de Ase») de la Suite nº. 1, del poema sinfónico *Peer Gynt* (1876), de Edvard Grieg. Como en la música del compositor escandinavo, los bloques musicales compuestos por Illarramendi para las secuencias transmiten de un modo ambivalente entre lo desgarrador y lo sereno.

Se podría establecer un paralelismo entre la función que cumple la música en las secuencias de la película de Loriga y en el drama del escritor noruego Henrik Ibsen. En este sentido, Grieg compuso su música para la escena en que el aventurero Peer Gynt sostiene, con su madre moribunda, un extravagante diálogo, en el que lejos de mostrar tristeza, la convence del buen recibimiento que tendrá en el cielo, mientras que la anciana se muestra preocupada por la vida alocada que cometa su hijo cuando ella ya no esté. *Åses død* es el estereotipo de elegía escandinava para orquesta de cuerda que tantos compositores escandinavos como por Sibelius, cultivarán posteriormente. Los compositores escandinavos del siglo XIX pusieron su mirada en el pasado para mitificarlo. Por todo lo anterior, los gestos musicales presentes en *Åses død* se han posicionado en el discurso histórico como referente al que acudir. Su música es portadora de una carga semántica que conecta al espectador con los discursos de lo elegiaco y la muerte

The image displays a musical score for five instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It shows a musical phrase that begins with a piano (*p*) dynamic and transitions to a pianissimo (*pp*) dynamic. The transition is marked by a 'V' symbol above the staff, indicating a breath mark or a change in articulation. The instruments play in unison, with the Violín I and Violín II parts featuring more complex melodic lines than the lower instruments.

EJEMPLO 12. Edvard Grieg: *Peer Gynt*, suite nº. 1, *Åses død*

Por otro lado, en el juego intertextual propio de los productos audiovisuales postmodernos, el empleo de la folía alude a obras canónicas del repertorio español. Es el caso de la alusión a la celeberrima «Romanza» del *Concertino para guitarra y orquesta, en la menor* Op. 72 (1957) de Salvador Bacarisse (1898-1963) en varios de los bloques musicales de la banda sonora de la película: «El nuevo camino» y «Todo se cumple». En ellos el carácter evocador de la secuencia a la que acompañan hace posible al espectador viajar a un momento histórico cuyo halo de misticismo se toma como referente.

Las pretensiones de la obra de Bacarisse quedan explicitadas en su propio título *Concertino en la menor*. Compuesta en 1957, de poco más de veinte minutos de duración y relativamente difundida en el momento de su estreno, tiene el acierto inspirado del tema doliente que presenta la guitarra sobre un *pianissimo* de cuerdas que mantienen acordes pedales, posteriormente expuesto por la orquesta con un color brillante. La teoría barroca de los afectos, o la griega del *ethos* de la música, se manifiestan claramente ante la reacción de su escucha. El afecto musical se torna melancólico y, el oyente entra en un estado de apacible nostalgia, de añorante quietud. Sus lentos melismas alusivos del «tópico del ayeo», desvelan el color local y conectan al espectador con elementos identitarios con los que se reconoce.

El tema musical hace posible al espectador viajar a un momento histórico cuyo halo de místico se toma como referente.

V.3.4. OTRAS MÚSICAS «CLÁSICAS» EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL

En el cine postmoderno español son innumerables las obras «clásicas» y los gestos musicales del pasado que se reutilizan en el marco de películas pertenecientes a muy diversos géneros. En este apartado llevaremos a cabo el análisis de las secuencias de varios filmes con el objetivo de entender la diversidad y eclecticismo con el que tiene lugar el reciclaje de piezas «clásicas» en el medio cinematográfico, en el que las obras «clásicas» se seleccionan sin ningún pudor en función del efecto que se quiere conseguir en el público. No obstante, como trataremos de mostrar, su inclusión en las distintas secuencias responde además a la tensión entre la permanencia del canon musical (el sentido que se le ha ido dando a cada pieza a lo largo de la historia) y sus «resignificaciones».

V.3.4.1. *BAJO LA ROSA* (2017)

En el filme *Bajo la rosa* (Josué Ramos, 2017) la música de Mozart tiene una función empática siendo expresión del dolor de una familia derrotada. Se trata de un *thriller* psicológico y de intriga con elementos de drama sobre un secuestro en la línea de filmes como *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) o *La muerte y la doncella* (Roman Polansky, 1994). El argumento parte del hecho traumático de la desaparición de Sara (Patricia Olmedo), la hija pequeña de Óliver (Pedro Casablanc) y Julia (Elisabet Gelabert) un matrimonio de clase media. Los días pasan sin noticias de la niña, hasta que una mañana la familia recibe una carta de alguien que dice tener retenida a Sara y que solo quiere una cosa: ir a hablar con ellos esa misma noche. Este será el punto de partida de un *thriller* psicológico en el que la culpa, la redención y el castigo son los temas centrales de la película, que salen a la luz junto con los oscuros secretos de una familia que esconde mucho más de lo que aparenta. Todo un *tour de force* tras la búsqueda de un culpable, cuyo argumento se desarrolla a lo largo de una sola noche.

Para Josué Ramos, director y guionista, se trata de su primer largometraje después de rodar cinco cortometrajes que cosecharon éxitos en festivales como Sitges, Málaga o Notodofilmfest⁹³. Con la finalidad de conseguir un mayor realismo, el rodaje de la película se llevó a cabo en orden cronológico y sin que los actores supieran lo que iba a ocurrir. Por este

⁹³ Josué Ramos había rodado hasta la fecha cinco largometrajes: *El corazón de Anita* (2009), *New Order* (2010), *Ánima* (2011), *Precipitaciones* (2012) y *Solo los ojos* (2015).

motivo, el director creó un guion personalizado para cada actor solo con la información necesaria para la siguiente escena, de modo que desconocían lo que debían hacer el resto de los actores o el desenlace de la narración.

En el filme se utilizan obras canónicas de Vivaldi y Mozart: dos fragmentos de la popular obra «Las cuatro estaciones», en concreto los movimientos primero y segundo del *Concierto n.º. 4*, en fa menor, Op. 8, RV 297, «L'inverno» y el segundo movimiento del *Concierto para mandolina, cuerda y clave* en Do mayor, RV. 425 de Antonio Vivaldi; así como la también celeberrima pieza «Lacrimosa» de la *Misa de Requiem* en re menor, K. 626 de Wolfgang Amadeus Mozart.

En la secuencia que analizaremos se reutiliza la célebre pieza «Lacrimosa» de la «Misa de Requiem» de Mozart de un modo empático. La música es expresión del dolor de una familia derrotada. La pieza se reproduce íntegra y sin ningún tipo de adecuación a la imagen como grabación preexistente. El montaje se adapta a la música perfectamente. En la imagen a cambio de devolver a la pequeña Sara a su familia, el Hombre de Negro (Ramiro Blas) exige que cada miembro de la familia confiese ante el resto el delito que ha escondido durante un tiempo y por el que ha de pagar un precio bajo la «Ley del talión».

La madre de la niña presuntamente secuestrada, Julia (Elisabet Gelabert), abogada de profesión, confiesa haberse desecho de la mujer del jefe de su bufete que iba a hacerse con el puesto que ella pretendía, encargando los servicios de una profesional que le realiza una felación en el interior de su coche estacionado en el aparcamiento tras salir del trabajo, consiguiendo que su mujer presencie la escena lo que conlleva que abandone el bufete.

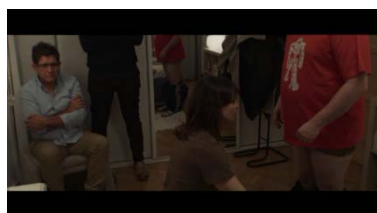
Como forma de redención, el Hombre de Negro le insta a buscar una forma para demostrar su arrepentimiento. Julia no encuentra un castigo proporcional a su falta por lo que el intruso le sugiere una particular forma de redención que se omite como elipsis en la imagen. Un corte en el metraje nos muestra a Julia esperando, fumando frente a la vivienda unifamiliar. En ese preciso momento aparece un hombre por la calle y Julia le invita a acompañarla a su casa. Entonces la imagen se traslada al interior de la vivienda familiar. Julia, junto al extraño, pasa frente a su hijo que está sentado en el salón. Suben las escaleras y entran en la habitación de matrimonio. En la estancia están esperando Óliver, su marido (Pedro Casablanc), y el Hombre de Negro. El desconocido, sorprendido, se gira tratando de huir. Julia le tranquiliza y le ayuda a quitarse el abrigo pidiéndole que se relaje. Julia lleva al desconocido a un lado de la habitación, pero el Hombre de Negro le obliga a acercarse.

Entonces, Julia le baja los pantalones [F.1]. La cámara enfoca la cara de Óliver, que se muestra destrozado anímicamente. La cámara continúa fija frente a la cara desolada de Óliver

que solloza desconsolado mientras el sonido de la garganta al tragar nos informa de lo que sucede fuera de cámara: su mujer está realizando una felación al desconocido frente a su marido [F.2]. En ese preciso momento, comenzamos a escuchar la música de Mozart que acompaña al dolor y la rabia del protagonista consiguiendo trasladar ese mismo sentimiento al público de una forma más intensa. Las apoyaturas de la cuerda en pianísimo del comienzo de la pieza de Mozart refieren de una forma convencional al llanto como tópico del lamento. Después hace acto de presencia la contenida intervención del coro.

El desconocido baja las escaleras un tanto indiferente y mira por un momento hacia el salón donde se encuentra el hijo del matrimonio y abandona la vivienda [F.3]. Por unos instantes la cámara enfoca a la escalera vacía, que se hace coincidir con lo entrecortado de la melodía de las voces. A continuación, baja las escaleras el Hombre de Negro, que se sincroniza con el crescendo de la música, acentuando la sensación de dolor y odio del público hacia el personaje que tiene su punto climático con el sonido de los timbales [F.4]. Éste entra en el salón y se sienta a la mesa junto al hijo del matrimonio que permanece inmóvil [F.5-6]. La música transita por un momento de tranquilidad que se interrumpe con un *fórté* que en la imagen se sincroniza con un corte del metraje que nos devuelve al plano fijo del marido que continúa sentado en el dormitorio conyugal en posición que denota que está derrotado psíquicamente. Simultáneamente, en el lado derecho del encuadre, se deja ver a Julia lavándose la boca tratando de desprenderse del sabor del acto sexual mientras escuchamos el agua que sale del grifo mientras se enjuaga [F.7].

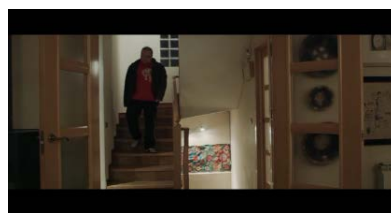
El Hombre de Negro dialoga con el joven hijo del matrimonio aprovechando que la música vuelve a disminuir su intensidad, momento que aprovecha para sentenciar diciendo: «hay momentos a lo largo de la vida que nos marcan para siempre» [F.7]. De nuevo, un crescendo en el plano musical se hace coincidir con la frase: «todos, quien más y quien menos, hemos pasado por situaciones jodidas, traumáticas, pero son precisamente las que forjan tu carácter, tu personalidad, las que te hacen ser quien sois». El crescendo posibilita trasladar al espectador nuevamente a la habitación del matrimonio donde Julia se encuentra llorando de rodillas junto a Óliver. El marido acaricia a su mujer tratando de consolarla. Por último, en otro corte la cámara enfoca un primer plano de Óliver y Julia besándose coincidiendo con el final de la pieza musical que experimenta un último *fórté* como dinámica con que tiene lugar la cadencia final del discurso musical de la obra.



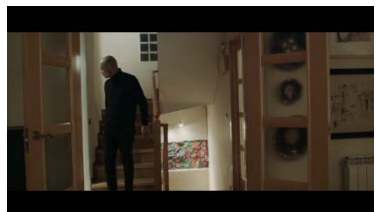
[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



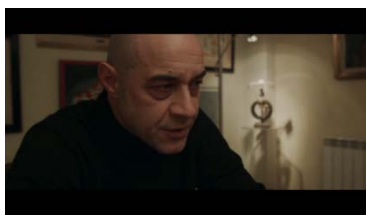
[F.5]



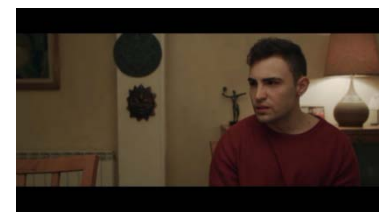
[F.6]



[F.7]



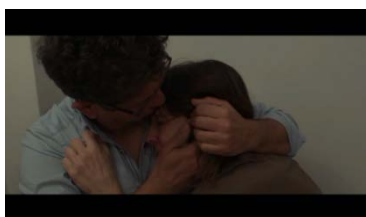
[F.8]



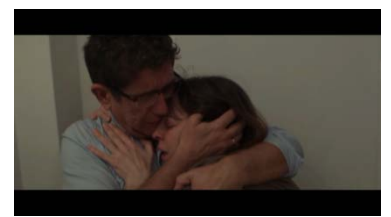
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

La música de la *Misa de Requiem* de Mozart es una de las piezas canónicas a las que se acude a la hora de representar los diferentes discursos de la muerte y el dolor. En concreto, en la secuencia seleccionada, la pieza «Lacrimosa» tiene una función expresiva que alude al «tópico del lamento» (Agawu, 2009) reforzando el carácter doliente de la secuencia y actualizando en el presente toda una serie de imágenes a las que se ha venido asociado la popular pieza mozartiana, en especial, las escenas en las que de algún modo aparece la muerte en el celeberrimo filme *Amadeus* (1984), de Milos Forman. A su vez, la pieza musical gestiona la emoción de ira del espectador focalizándola hacia uno de los protagonistas en un montaje visual que se sincroniza a la perfección con el discurso musical de la obra musical preexistente.

V.3.4.2. *OLA DE CRÍMENES* (2018)

En la siguiente secuencia que analizaremos se reutiliza de nuevo la célebre pieza «Lacrimosa» de la *Misa de Requiem* de Mozart de un modo diferente. En esta ocasión la pieza . reexistente se reutiliza en el contexto de una comedia negra de un modo irónico.

En *Ola de crímenes* (Gracia Querejeta - Federico Jusid, 2018) Asier (Asier Rikarte), el hijo adolescente de Leyre (Maribel Verdú), un ama de casa acomodada y divorciada mata a su padre en un arrebato. Ella decide hacer lo imposible por ocultarlo, desatando a su pesar una caótica ola de crímenes en la ciudad de Bilbao. Mientras, la nueva esposa del difunto (Paula Echevarría) y su implacable abogada (Juana Acosta) tratan de ocultar la trama de corrupción en la que se movían. Pero no habían contado con la perseverancia de la pareja de inspectores de la Ertzaintza (Antonio Resines y Raúl Peña) encargados del caso.

Tras la primera secuencia del filme en que Leyre confiesa su crimen en un confesionario ante un cura (Javier Cámara), los títulos de créditos iniciales muestran un estilo desenfadado que predispone a la narración estereotipada de una comedia negra en el que los crímenes son una excusa para justificar la narración [F.1]. Después de los títulos comienza la secuencia en cuestión, en la que Asier hace figuritas de papiroflexia en el salón mientras escucha de fondo la discusión entre sus padres [F.2-3]. Su padre, Cosme (Luis Tosar), intenta llevarse de la casa varios objetos (entre ellos unos palos de golf, una caña de pescar y una escopeta). Ante la discusión, el adolescente se pone unos auriculares para evadirse de la discusión y concentrarse en el *origami*. La música es diegética, pero de nuevo es ambigua y su función sobrepasa la simple denotación de la escena pasando a connotar un simbolismo que la conecta con los discursos de la muerte, pero en este caso, desde el distanciamiento necesario en un texto fílmico cómico como éste.

Cosme comunica a Leyre que tienen un mes para abandonar la casa en que viven madre e hijo, pues tiene previsto venderla. La cámara muestra los primeros planos de la expareja para resaltar sus gestos de odio [F.4]. La música tiene una fuerte presencia en cada plano en que la cámara muestra a Asier con una dinámica muy fuerte, como si incidiera directamente en los oídos del espectador desde los auriculares en que los escucha el personaje del filme consiguiendo posicionar al público en el lugar de Asier [F.8-9]. Por el contrario, en los planos de la pareja la música desaparece dejando escuchar los airados diálogos y mostrando en todo momento que la secuencia se entiende desde el punto de vista del joven [F.10-12].

Para Cosme, Leyre ha convertido a su hijo en un «friki» con tanto psicólogo. Leyre recrimina a Cosme que su actitud es cosa de Vanesa, su nueva esposa. Cuando Cosme entra

en la dependencia en que Asier hace papiroflexia interpela a su hijo preguntándole en repetidas ocasiones: «¿Qué te pasa?» La música del *Requiem* a un volumen fortísimo apenas deja escuchar la voz de Cosme. Asier se quita los auriculares mostrando una mirada desafiante a su padre que acaba de echarle en cara que es un chico extraño, es idiota y su educación también [F.15]. «-Tiene que haber salido a su madre que es tonta de los cojones». La imagen muestra a Leyre en la cocina intentando cocinar algo: introduce una nuez en un recipiente con huevo batido en lugar de un huevo y lo amasa con energía intentando liberar su odio [F.20-22]. Luego la música pasa a adoptar el gesto del *thriller* un tanto débil con rasgos de música *Muzak*, dado paso a la visión de Cosme con las tijeras que utilizaba Asier clavadas en su cuello [F.27]. Por último, vemos a Cosme inerte tendido en el suelo y sangrando [F.29]. Leyre se lleva las manos a la cara mientras su hijo la consuela quitando hierro a lo sucedido [F.30].



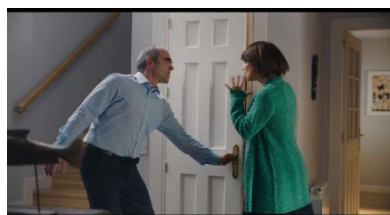
[F.1]



[F.2]



[F.3]



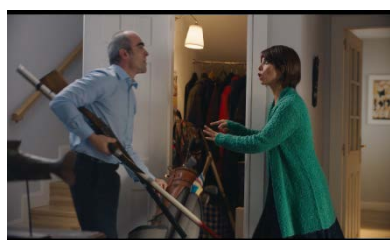
[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



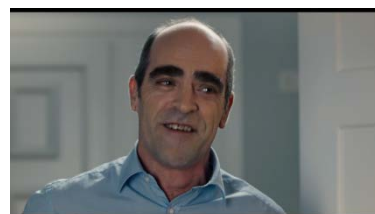
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



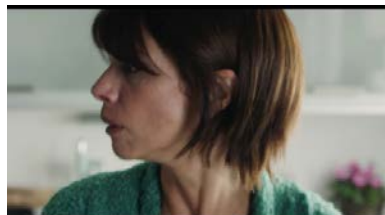
[F.20]



[F.21]



[F.22]



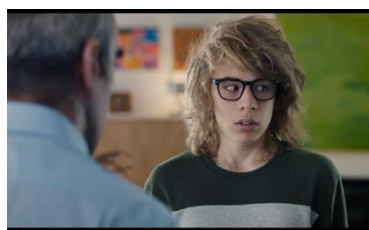
[F.23]



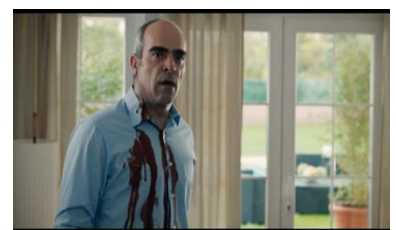
[F.24]



[F.25]



[F.26]



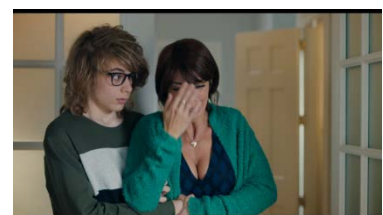
[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]

De manera contraria a lo que sucedía en la secuencia de *Bajo la rosa* anteriormente analizada, en esta escena la pieza «Lacrimosa» de la *Misa de Requiem*, de Mozart, se resignifica en el marco de una comedia, reforzando por contraste el carácter cómico con las imágenes.

V.3.4.3. *EL REINO* (2018)

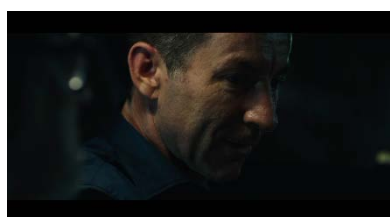
El reino (Rodrigo Sorogoyen - Olivier Arson, 2018) es una película que aborda la corrupción política en la España de finales de la segunda década del nuevo siglo. Para este filme, el compositor francés Olivier Arson compuso una banda sonora con una música electrónica muy rítmica significando la huida hacia adelante de su protagonista, Manuel López-Vidal (Antonio de la Torre), un político que podría salir en la lista de imputados de los numerosos casos de corrupción política que salpican España.

En toda la banda sonora del filme no aparece ningún bloque musical que se enmarque en lo que tradicionalmente se considera «música». No en vano, el compositor de la banda sonora, Olivier Arson, es un reconocido compositor de origen francés que experimenta con la música electrónica en la creación de paisajes ambientales en los que, con frecuencia, emplea instrumentaciones propias del rock. Además, su música se caracteriza por una continua búsqueda de nuevos tratamientos experimentales de la voz.

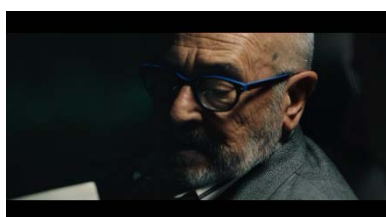
Para *El reino*, Arson presenta una música de tempo trepidante que prevalece sobre las identidades de los protagonistas. El *techno* desenfrenado que atraviesa el metraje proyecta la huida hacia delante de este político ambicioso, capaz de todo por salvar sus privilegios, en un movimiento perpetuo.

La secuencia de este filme que analizaremos está próxima al final del metraje, siendo uno de los puntos climáticos de la película. Se trata del momento en que López-Vidal y su abogado Bermejo (Andrés Ribas) escapan con las libretas en las que aparecen los apuntes de las mordidas que un amplio elenco de corruptos, de diferentes partidos políticos, se apropiaron indebidamente y que fueron recibidas desde los sectores más diversos: constructoras, farmacéuticas, empresas mediáticas, etc. [F.1-3]. La música elegida para la secuencia forma parte del canon de obras de referencia al que la cinematografía recurre, una y otra vez, a lo largo de la historia. Se trata de la reconocible «Ombra mai fu», la popular aria de apertura de la ópera *Xerxes* (1738), de George Friedrich Haendel. Lejos de ser un aria amorosa, como el público piensa, la escena sitúa al rey Xerxes bajo un árbol, desde donde canta las excelencias de la «querida y amable» sombra que le ofrece.

En la secuencia en cuestión el gesto musical triste y lento del aria carga a la escena de significación. Político y abogado toman la autovía destino a Madrid con la intención de dar a conocer a la sociedad la totalidad de un sistema corrupto. El abogado no está seguro de denunciar la situación por miedo a las posibles represalias que sobre ellos pudieran recaer. El abogado dice a López-Vidal que necesita hacer una llamada con el pretexto de tranquilizar a su mujer, Rosa, que no sabe de él. Un corte en el metraje nos sitúa en el interior de la cabina del vehículo [F.9]. Mientras conducen por la carretera comienza a sonar el aria. La música hace deducir al espectador que el abogado ha dado el chivatazo, por lo que se prevé un fatal futuro para el político. El ambiente de tranquilidad que crea la música, que podría considerarse diegética al insinuarse que proviene de la radio del vehículo, contrasta con la tensión que siente el espectador [F.10-11]. Al acercarse a una de las salidas de la autovía, el abogado finge necesitar ir al servicio. El coche sale de la autovía [F.12-16]. Un corte en el metraje sitúa el automóvil en una estación de servicio. En su interior Manuel bosteza de sueño [F.17]. El abogado ya no está en el coche, por lo que el espectador deduce que ha abandonado el vehículo para ir al servicio de la gasolinera. La escena presenta un desenlace que conecta con el estilo de *thriller* más convencional: el exterminador está a punto de llegar para eliminar a Manuel.



[F.1]



[F.2]



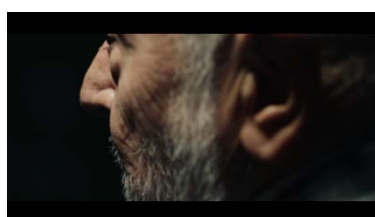
[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



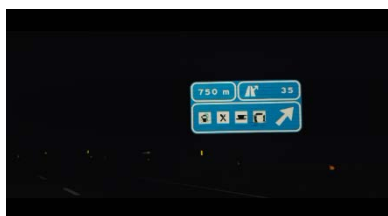
[F.9]



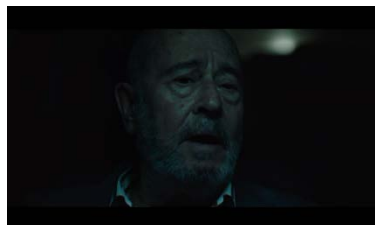
[F.10]



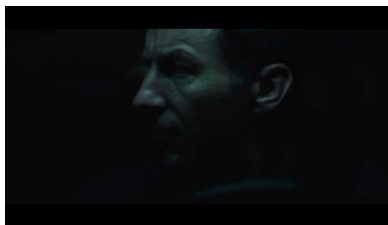
[F.11]



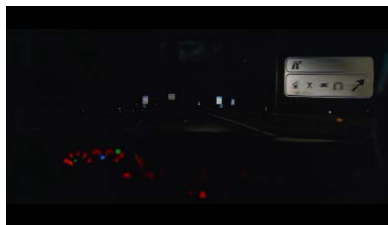
[F.12]



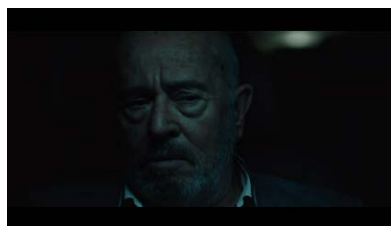
[F.13]



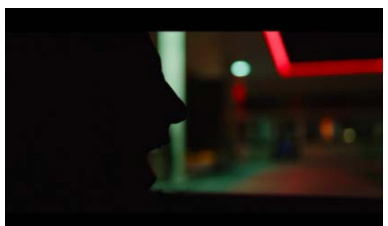
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

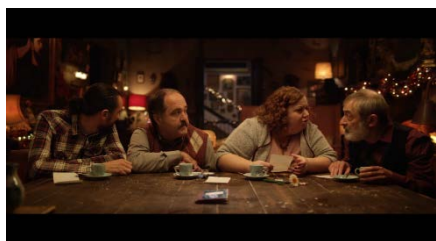
En síntesis, podemos afirmar que en *El reino* la música de Haendel tiene una función expresiva que conecta lo doliente de la melodía con el presagio de un fatal desenlace. A través de la música se prepara al espectador para lo que tendrá lugar en la siguiente secuencia: el intento de asesinato del protagonista.

V.3.4.4. *MATAR A DIOS* (2017)

En *Matar a Dios* (Albert Pintó y Caye Casas, 2017) una familia se prepara para celebrar el fin de año en una aislada casa en medio del bosque, cuando de repente irrumpe un misterioso vagabundo. Es enano, parece ser un vagabundo, dice ser Dios y amenaza con exterminar a la especie humana al amanecer. Solo se salvarán dos personas y la familia ha sido elegida para escoger a esos dos únicos supervivientes, los nuevos Adam y Eva que se deberán encargar de renovar la especie humana. El destino de la humanidad recae en cuatro desgraciados que, evidentemente, van a querer salvarse.

En el género de la comedia negra, la película *Matar a Dios* entabla diálogos con el cine buñueliano, en especial con el filme *Viridiana* (Luis Buñuel - Gustavo Pittaluga, 1961) y su

forma de representación de la miseria del ser humano ⁹⁴. Ambas dialogan, a su vez, en una de sus escenas, con la composición pictórica de *La última cena*, del pintor renacentista Leonardo Da Vinci, como *tableau vivant*, [F.1-2].

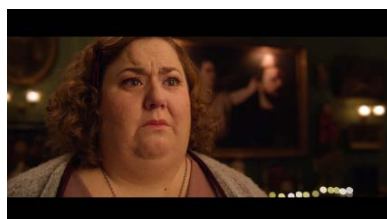


[F.1]

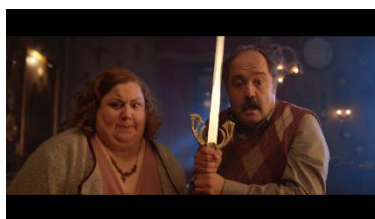


[F.2]

Otro intertexto pictórico, la pintura *Judith con la cabeza de Holofernes*⁹⁵, es el hipotexto desde el que se rueda una de las secuencias climáticas del filme, en la que se presagia el fatal desenlace de la película. Al comienzo de la escena, el lienzo aparece como cita colgado de una de las paredes del espacio donde tiene lugar el magnicidio metafórico de Dios, cita que se toma con literalidad como base para el rodaje de la secuencia en la que el Dios/vagabundo/enano es decapitado [F.1-6].



[F.1]



[F.2]



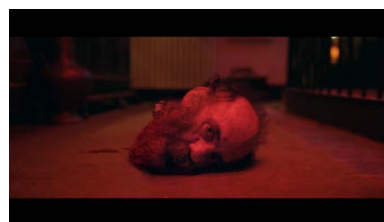
[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

El filme puede ser un intento de transgredir la comedia negra, pero, pese a su originalidad, sigue destacado los elementos caricaturescos de los personajes. Su argumento reflexiona sobre la condición humana: un Dios irascible (Emilio Gavira) convierte la antesala

⁹⁴ En *Viridiana* los vagabundos acogidos por la protagonista organizan un gran banquete y simulan posar para una fotografía. Esta disposición recuerda la composición de la pintura mural *La última cena* de Leonardo da Vinci.

⁹⁵ La inclusión de la cita pictórica *Judith con la cabeza de Holofernes* pone en relación la narración con el popular relato bíblico, subrayando así el significado de la secuencia como presagio de la muerte del tirano, en este caso Dios.

del fin del mundo en una cruel, pero a su vez divertida, disección de la cretinez y la maldad humanas. La película sigue la línea del cuento terrorífico *Botón, botón*, de Richard Matheson (1970)⁹⁶, que se traslada al escenario vodevilesco de una pieza criminal, a la manera de Alfonso Paso. Además, la película recupera la causticidad de los guiones de Rafael Azcona, el implacable estudio sobre la familia como cáncer voraz de películas como *El mundo sigue* (1963), de Fernando Fernán Gómez, y el frenético ritmo de la comedia negra y el *fantastique* de Álex de la Iglesia (Labanyi, Lázaro-Reboll y Rodríguez Ortega, 2012).

Analizaremos la secuencia, incluida en la parte central del metraje del filme, en la que los cuatro familiares (un padre anciano y enfermo, su hijo mayor, machista y estéril, la esposa de éste, «cuarentona» e infiel, y su hijo menor, deprimido por el recientemente abandonado de su pareja) sentados a la mesa del salón, deben decidir el futuro de la humanidad eligiendo a dos individuos que se salvarán del Apocalipsis y cuyos nombres deberán anotar en una hoja de papel [F.1]. La solemnidad del momento y la trascendencia de su decisión serán expresadas a través de la música en contraste con una imagen que acentúa la mediocridad del aspecto y de la vida de sus protagonistas.

Al comienzo de la secuencia la imagen se encarga de dejar bien claro que la música comienza de forma diegética. En este sentido, el Dios/vagabundo/enano, para que les «resulte un poco más fácil la elección», pone en funcionamiento un fonógrafo [F.2]. La imagen se detiene en un primer plano de la aguja del gramófono cayendo sobre el disco [F.3]. Entonces comenzamos a escuchar la célebre «Grande Zarabande», en re menor, de la *Suite para clave* HWV 437 de Haendel [F.4].

Un contra plano muestra a los miembros de la familia mientras meditan los nombres de los nuevos Adán y Eva que regenerarán la especie tras la aniquilación total de la humanidad. Las imágenes y los diálogos reflejan la falta de criterio moral de los encargados de tan trascendente decisión: Carlos (Eduardo Antuña), el hijo mayor, esconde su hoja con sus manos de los ojos de los demás como si fuera un colegial. El sonido de la «Grande Zarabande» permanece en un segundo plano simulando que su emisión se produce desde el gramófono [F.5].

Entonces, el primer plano de la libreta en la que Dios anotará el nombre de los seleccionados se acompaña de un incremento en el volumen de la música que pasa a actuar como elemento extradiegético en la mente del espectador [F.6]. El Dios/indigente baila con el cuerpo de una liebre disecada (en el salón se pueden ver varias piezas de taxidermia) del que

⁹⁶ El cuento fue publicado originalmente en junio de 1970 en la revista *Playboy*.

cuelga un reloj de bolsillo, en clara alusión a que el tiempo se acaba para el mundo, una imagen que dialoga con el cuento *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carol, evidenciando, a su vez, la conexión de las imágenes de la secuencia con los discursos de lo onírico [F.7]. Los planos contrapicados de los protagonistas se suceden, uno tras otro, mientras escuchamos sus elucubraciones y reproches mutuos [F.8-11]. Dios se deleita bebiendo una la copa de vino de la que deja derramar unas cuantas gotas a cámara lenta [F. 12].

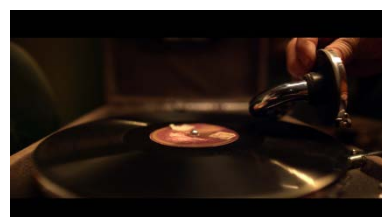
A continuación, un primer plano de la hoja de Santi (David Pareja), el hijo menor, deja entrever el nombre de su expareja, Marisa, junto al dibujo de un corazón [F.13-14]. Santi se levanta de la mesa para hacer una llamada a su amada [F.15]. La música retorna al plano sonoro diegético del inicio de la secuencia. Su padre le reprocha su actitud. Su hermano Carlos levanta el papel de su hermano y, al ver el nombre escrito de Marisa, exclama: «-será idiota». La imagen muestra de nuevo el primer plano del gramófono mientras se detiene la reproducción [F.17]. La secuencia, en la que la música es la protagonista, finaliza enfocando la imagen de un angelito colgado en la pared de la habitación en la que Santi realizará la llamada a su expareja [F.18].



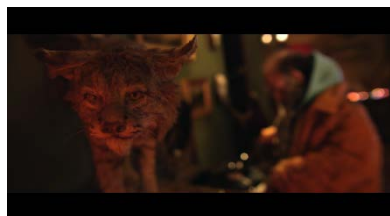
[F.1]



[F.2]



[F.3]



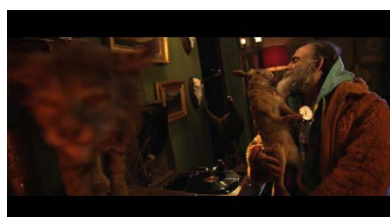
[F.4]



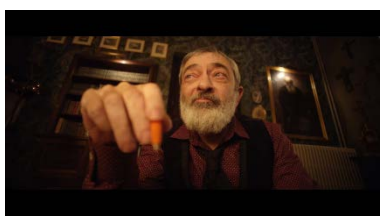
[F.5]



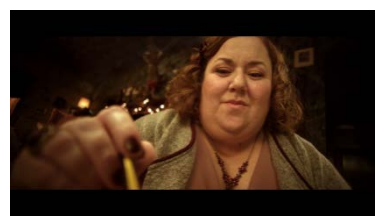
[F.6]



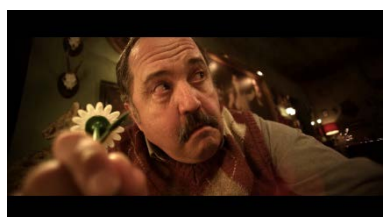
[F.7]



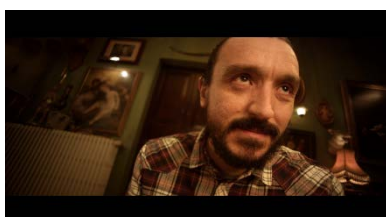
[F.8]



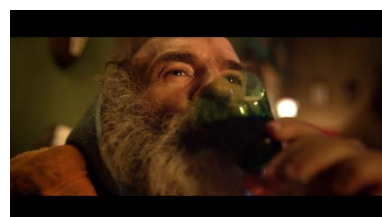
[F.9]



[F.10]



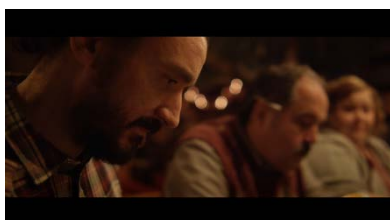
[F.11]



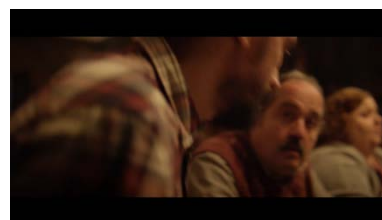
[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

Después de permanecer en el olvido, «Grande Zarabande», en re menor, de la *Suite para clave*, HWV 437, de Haendel, se hizo popular en los años setenta gracias a su inclusión en la exitosa película *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick. Esta pieza aparece en varias de las secuencias de este drama «histórico» orquestada y con varios arreglos⁹⁷. Esta película es un ejemplo más en el que la música «clásica» es utilizada como banda sonora de un filme «histórico»⁹⁸. El propio Kubrick justificó esta elección por el carácter histórico de la película, cuyo argumento surge de una novela del escritor William Makepeace Thackeray que se ambienta en la Europa de la Guerra de los Siete Años. Su carácter majestuoso y la tonalidad menor hacen que esta breve pieza de Haendel conecte con el argumento del filme de Kubrick. En este sentido, la «Grande Zarabande» funciona como un *leitmotiv* que alude a las ideas del infortunio y la muerte, que se materializan en las escenas de duelo, y que simbolizan el destino de su protagonista.

La reutilización de esta pieza de Haendel en la secuencia del filme *Matar a Dios* que hemos analizado evidencia cómo su carácter solemne y triste conecta con el presagio de la muerte aludiendo, en cierto sentido, al filme de Kubrick. Sin embargo, en el contexto de esta comedia negra, la música, en contraste con las imágenes, acentúa de forma paródica el discurso del perdedor.

⁹⁷ El encargado de hacer esta adaptación y orquestación fue el compositor Leonard Rosenman, que además dirigió su grabación al frente de la National Philharmonic Orchestra.

⁹⁸ Kubrick incluyó en el filme *Barry Lyndon* una importante selección de piezas musicales de compositores como Vivaldi, Mozart, Bach, Haendel o Paisiello, una marcha de Federico el Grande, así como el segundo movimiento, «Andante con moto», del *Trío en mi bemol mayor*, Op. 100, D. 929, de Franz Schubert.

V.3.4.5. *¡BUEN VIAJE, EXCELENCIA!* (2003)

Como venimos afirmando, en numerosas ocasiones en el cine postmoderno la evocación del pasado tiene lugar en forma de alusión musical. La película *¡Buen viaje, excelencia!* (Albert Boadella - Ángel Illarramendi, 2003) es un claro ejemplo de relectura del pasado en la que la música, compuesta exprofeso para el filme por el compositor vasco Ángel Illarramendi, cumple una importante función de evocación nostálgica, pero en esta ocasión desde un punto de vista paródico.

El filme *¡Buen viaje, excelencia!* puede considerarse un sainete de cámara atravesado por el esperpento en el que muestra al General Franco (Ramon Fontserè) en los últimos momentos de su vida. Franco se establece en el Palacio del Pardo mientras es cuidado por su fiel séquito que teme por el delicado estado de salud del Caudillo. Desesperados, deciden solicitar los servicios de una doctora alemana, la doctora Müller (Minnie Marx), que utiliza la medicina alternativa y que acabará convirtiéndose en la mano derecha de Franco.

Casi tres décadas después de la muerte del dictador, el actor, dramaturgo y director teatral Albert Boadella dirige en esta cinta a los actores de la compañía de teatro Els Joglars para realizar una ficción satírica, un retrato iconoclasta de los últimos días del dictador Francisco Franco⁹⁹. En el filme se presenta a un dictador enfermo y senil cuyo entorno próximo se aferra a un poder que perdería si Franco muriera. Con voluntad de diagnóstico social, el guion muestra la coexistencia del entorno decrepito del séquito de Franco, que vive en un mundo paralelo y totalmente distanciado de la realidad de la calle en la que los españoles de a pie (que veían la televisión o leían los diarios) esperan la muerte del dictador para dar paso al nuevo régimen político y social tan anhelado: la democracia.

La mayor parte de las secuencias de la película se desarrollan en el interior del recinto del Palacio del Pardo, un verdadero teatro absurdo y esperpéntico, infestado por moscas que parecen tan atraídas por la reliquia (conservada por Franco) del brazo de Santa Teresa como

⁹⁹ No es la primera vez que, desde el comienzo de la democracia en España, Franco es el protagonista de una película, ni siquiera de una película satírica. Ya en 1974, Basilio Martín Patino dirigió un montaje de imágenes de archivo titulado *Caudillo*. Pero será en 1986 cuando un actor, Juan Diego, encarne a Franco en el filme *Dragón Rapido* (Jaime Camino - Xavier Montsalvatge, 1986) en la que se narra la organización del sublevamiento nacionalista de julio de 1936. Seguirán dos representaciones del dictador en tono de comedia: *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero - Carmelo A. Bernaola, 1988) y *Madregilda* (Francisco Regueiro - Jürgen Knieper, 1993). En *Madregilda* Franco solo es un personaje secundario. En cambio, en *Espérame en el cielo*, el protagonista es un individuo raptado por militares y formado para sustituir a Franco en ceremonias oficiales, un doble que dará lugar a toda una serie de situaciones cómicas.

por el cadáver de una dictadura metafóricamente putrefacta y a punto de finalizar. Las escasas secuencias que llevan al espectador fuera de este escenario le permiten percibir el estado de la sociedad española, como el ejemplo que encuadra la despoblación del medio rural (y de los partidarios de Franco). La mayoría de dichas secuencias se desarrollan de manera recurrente en un bar en el que los jóvenes progresistas y los viejos nacionalistas se enfrentan comentando las noticias.

En *¡Buen viaje, excelencia!* los símbolos del régimen franquista son parodiados, tanto en la imagen como en el sonido, con el objetivo de realizar una crítica mordaz que ahonda en la voluntad de destruir los discursos empleados por la dictadura. En este sentido, un ejemplo paradigmático de la alusión a música preexistente «clásica» con una función paródica tiene lugar al comienzo del filme. En la imagen, los títulos de crédito iniciales se presentan, a modo de documental, mostrando imágenes del No-Do, conectando así con la cabecera del noticiario cinematográfico del periodo franquista [F.1-4]¹⁰⁰. Las imágenes que se muestran¹⁰¹ son parte de la amplísima campaña propagandística lanzada por el régimen con motivo de la celebración de los «XXV Años de Paz», coincidiendo con los veinticinco años del final de la guerra civil [F.5]. Los fastos que celebraron, entre los que se encuentra el desfile que se muestra en la imagen, sirvieron para la exaltación del régimen, pero también a su legitimación como garante de la paz, orden, progreso y estabilidad, en unos «felices» años sesenta de desarrollo y cierto aperturismo. Las exposiciones, festivales, concursos, publicaciones y estrenos cinematográficos que concurrieron en la celebración oficial, venían a dar una imagen moderna del país. El Plan de Estabilización del 59 estaba dando sus frutos con una decidida apertura del régimen en lo económico que, sin embargo, no vino acompañado de una correspondiente evolución en lo político y lo social que una parte relevante de la sociedad estaba ya demandando. Por eso, en los años sesenta, el país asiste a una interesante dialéctica entre el discurso oficial e intransigente del régimen y otros discursos ideológicos, culturales y artísticos que rápidamente se van abriendo paso (Castro y Díaz, 2017).

En las imágenes se muestra el desfile militar encabezado por Franco que desde un coche descapotable saluda a las enfervorecidas multitudes que le aclaman a su paso [F.6-11]. Solo al finalizar la secuencia, descubrimos que nos encontramos en una sala de proyección donde

¹⁰⁰ El No-Do (acrónimo de Noticiarios y Documentales) fue el noticiario semanal del régimen franquista que se exhibía en las salas de proyección españolas antes de cada película entre 1942 y 1981 con una finalidad propagandística.

¹⁰¹ Algunas de las imágenes pertenecen al NO-DO nº. 968-A, del 24 de julio de 1961, en concreto de su último bloque informativo: «Bajo la paz de Franco».

Franco está visionando con nostalgia uno de los documentales en los que se ensalza su figura como victorioso militar [F.12-15]. En la sala de proyección el sonido del proyector nos traslada a la realidad [F.15].



[F.1]



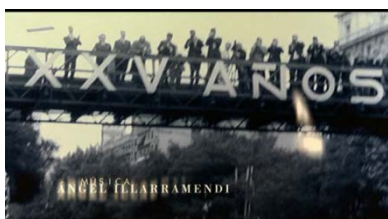
[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

El compositor vasco Ángel Illarranendi (Zarautz, 1958 -) compuso la banda sonora de la película. La música de la secuencia de los créditos iniciales, compuesta exprofeso para el filme, puede considerarse un ejemplo claro de pastiche musical [EJEMPLO 13]. Se trata de una música que alude al gesto musical de la marcha militar en la que se declara explícitamente la alusión a la música de cabecera que acompañaba las proyecciones del No-Do [EJEMPLO 14], una fanfarria compuesta por el prolífico compositor de música en el medio cinematográfico Manuel Parada (San Felices de los Gallegos, 1911 – Madrid, 1973). Además, en este primer bloque musical se cita el «Himno Nacional» [EJEMPLO 15] con el ánimo de parodiar el poder establecido en su relación con la imagen. Por último, se aluden ciertos gestos musicales de la música barroca, dialogando concretamente con la popular pieza «Alla hornpipe», de la Suite nº. 2, de la *Música acuática* (1717), de George Friedrich Haendel [EJEMPLO 16]. El carácter paródico de la secuencia se reafirma en un final del bloque musical que acentúa el carácter conclusivo de esta «broma musical» mediante una, a todas luces exagerada, cadencia perfecta con la que concluye la segunda cita al himno.



EJEMPLO 13. Ángel Illarranendi: *¡Buen viaje, Excelencia!, Bloque 1*, cc. 1-4.

Fuente: transcripción propia desde partitura manuscrita.

[00:00:49-00:00:57]



EJEMPLO 14. Manuel Parada de la Puente: «Música de la cabecera» del No-Do, cc. 1-4

EJEMPLO 15. Ángel Illarramendi: *¡Buen viaje, Excelencia!, Bloque 1*, cc. 33 -38.

Fuente: transcripción propia desde partitura manuscrita

[00:02:07-00:02:18]



EJEMPLO 16. George Friedrich Haendel: «Alla hornpipe» de la Suite nº. 2 de la «Música acuática», cc. 1-4.

En lo sonoro la totalidad de la secuencia se encuentra protagonizada por la voz en *off* del narrador del documental. Una voz que evoca la del periodista Matías Prats y que, por un lado, desempeña una función nostálgica como sello de identidad del No-Do¹⁰² y, por otro, da continuidad al discurso frente a los frecuentes cambios en la imagen.

La secuencia analizada está rodada teniendo en cuenta dos planos bien diferenciados de recepción del discurso visual: el del público que percibe las imágenes y el gesto musical de la música de Illarramendi como elementos anacrónicos en el tiempo, y el de la mirada de

¹⁰² El periodista cordobés es una de las voces más reconocibles de la radio en España, sobre todo por ser la voz del No-Do, especializado en la retransmisión de partidos de fútbol y por la información taurina. La alusión a su voz se había incluido también, algunos años antes, en los títulos de crédito iniciales del filme *Carne trémula* (1997), de Pedro Almodóvar, evocando ese pasado del periodo tardofranquista como un régimen trasnochado.

Franco, que se observa a sí mismo en la pantalla, en un discurso que evoca la nostalgia de un pasado irrecuperable.

Continuando con el análisis de la secuencia, en ese preciso momento escuchamos la marcha militar «Los Generales» (1910/15), del compositor José Power Reta (1876-1964), mientras en la imagen vemos desfilan la Legión, lo que reafirma el diálogo de la secuencia con los discursos marciales del poder militar como símbolo de la fuerza de represión ejercida por el régimen franquista.

Entonces, en un breve paréntesis biográfico sobre la infancia y juventud de Franco, la música evocadora acompaña a las imágenes idealizadas de sus padres, su infancia y juventud en El Ferrol, su vocación marinera y su respuesta decidida a la llamada de su país para «pacificar nuestro suelo africano». Mientras, la voz en *off* narra las proezas y hazañas del joven militar al mando de la Legión, en un monólogo estereotipado. Las palabras del narrador son repetidas de forma monótona por los soldados en la sala de proyección hastiados de escucharlas. De nuevo, el discurso visual regresa a las imágenes proyectadas del desfile de la Legión, esa misma Legión que marcha orgullosa ante su «Jefe Supremo» y que mira con nostalgia al que fuera, como ellos, un «novio de la muerte», que de nuevo se acompaña de la marcha militar «Los Generales».

Después, un general accede a la sala de proyección e informa al Caudillo de la muerte del almirante Carrero Blanco. Con un corte brusco en el montaje aparecen en pantalla las imágenes de la muerte del que fuera Presidente del Gobierno, y previsible heredero del régimen, en el atentado de ETA que hizo explotar una bomba al paso del coche oficial en el que viajaba. Las imágenes del atentado de ETA que acabó con la vida de Carrero Blanco sitúan el comienzo de la narración en el año 1973. El coche asciende a cámara lenta girando, como si de una coreografía se tratase, por los aires. Las imágenes se acompañan paródicamente por la música del ballet ruso *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky. El final de la secuencia desvela que las imágenes se emiten desde el televisor de un bar mientras los clientes observan la noticia mostrando las reacciones contrarias de los partidarios del régimen y los que celebran su muerte.

En síntesis, en la secuencia analizada tanto el discurso musical como el visual, y su interacción como pastiche audiovisual, los gestos sonoros del pasado se reutilizan en la secuencia para parodiar al régimen franquista.

V.4. LA (RE)UTILIZACIÓN DE MÚSICA «POPULAR»

En la postmodernidad la música popular tiene una importancia fundamental en la construcción del pasado. El cine postmoderno recurre a la (re)utilización de la música popular continuamente, produciendo una permanente reconstrucción del pasado, como diálogo y continua actualización de lo antiguo en el presente. Como señalan Andy Bennett y Susanne Janssen, la música popular se ha convertido en un objeto de memoria y desde ella se han generado interpretaciones contemporáneas de la historia y el patrimonio cultural (Bennett y Janssen, 2016: 1-7). La cultura postmoderna recurre habitualmente a la evocación del pasado; en este sentido, los medios de comunicación, y entre ellos el cine, elaboran con gran facilidad narrativas que muchas veces están determinadas por intereses actuales. La música popular, dadas sus propiedades inherentemente nostálgicas, consigue enlazar a las personas con su pasado y conectarlas emocionalmente con el presente (DeNora, 2000).

Sería inabarcable el inmenso número de músicas y canciones populares, pertenecientes a diferentes géneros, que han sido empleadas en el cine postmoderno español con diversas funciones y finalidades. En los diferentes apartados de esta tesis hemos analizado una amplia muestra músicas populares incluidas en películas como ejemplos de la manera en que actúan los procesos de diálogo intertextual, viajes transtextuales, «resignificaciones» paródicas, etc.

En este apartado analizaremos la manera en que se reutilizan algunas canciones populares que forman parte de la memoria musical española en el medio cinematográfico apelando a la nostalgia y reciclando antiguos géneros y estilos en nuevos contextos. En un primer apartado dedicado al análisis de la reutilización de canciones «populares» hemos seleccionado la canción «Me quedo contigo», una rumba de Los Chunguitos incluida en varias secuencias del filme *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura, que desde ese preciso momento se asociaría con el cine «quinqui» español como medio de expresión de ciertas problemáticas sociales en el marco de la Transición a la democracia, y su reutilización en una de las secuencias de *Villaviciosa de al lado* (2016), en la que una versión de la popular canción, además de cumplir una evidente función expresiva, establece un diálogo intertextual entre la comedia española que ahonda en el ámbito rural, heredera del cine cómico español de los años sesenta y setenta, que conecta con la comedia estadounidense de los años treinta de cineastas como Frank Capra.

En *Que se mueran los feos* (2010), de Nacho G. Velilla, el título del filme es cita metatextual de la canción homónima de Nicolás García Curiel que el grupo catalán Los Sírex popularizó en el verano de 1965. La letra subraya el argumento del filme: Eliseo (Javier Cámara), su protagonista es feo, cojo, está soltero y nunca ha conocido el amor, y Nati (Carmen Machi) es fea, le falta un pecho y está separada del hermano de Eliseo. En este filme

nos centraremos en el análisis de la canción «Eres tú», del grupo musical Mocedades, que se emplea como oda nostálgica a la infancia de sus protagonistas, pero, sobre todo, como expresión, un tanto convencional, del triunfo del amor.

Por otro lado, en varias de las secuencias de *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla - Juanjo Javierre, 2015) se utiliza la canción de la cantante Cecilia «Mi querida España» tendiendo puentes entre lo antiguo y lo actual en una mirada nostálgica sobre España que se apoya en elementos identitarios que se expresan en la letra y la música, y que conectan la secuencia con el fenómeno de la migración sufrida por los españoles en los años sesenta y setenta, en una actualización que trata de atraer a las jóvenes generaciones de la segunda década del siglo XXI que se sienten identificadas con el fenómeno de la migración como consecuencia de la crisis acaecida en España a partir del año 2008.

Después analizaremos la manera en que en *Dolor y gloria* (2019), de Pedro Almodóvar, se reutiliza la popular canción de Alaska y Dinarama «Como pudiste hacerme esto a mí» como forma de evocación de un pasado irrecuperable, desde una mirada nostálgica, que trata de reconstruir la época de la Movida madrileña, periodo que se alude y en el que se inscribe el rodaje y el estreno de *Sabor*, la última y exitosa película de su protagonista en el filme. La cinta se repone, treinta y dos años después de su estreno, en el marco de la filmoteca en la que se realiza una retrospectiva de su obra, lo que manifiesta un explícito paralelismo con los inicios cinematográficos del director manchego en una secuencia en la que la música y la imagen pueden ser consideradas una metaficción (en la que el cine habla del cine).

En el siguiente apartado analizaremos la manera en que las canciones populares de la copla española han sido (re)utilizadas en las producciones cinematográficas postmodernas como un elemento más, entre otros muchos, que declara su eclecticismo y pone de manifiesto los procesos de hibridación de elementos, formas y géneros que en ellas están presentes. Las producciones culturales son el campo de reflexión donde se forman identidades y, particularmente, las canciones son un artefacto de reflexión sentimental. La música, como texto, práctica y discurso cultural, ha dado lugar a la construcción símbolos de identidad nacionales y a gestionar la movilización de las emociones de los espectadores. Esto es posible porque la música carece de significados denotativos concretos, pero tiene un gran poder connotativo, siendo capaz de articular identidades y desatar emociones.

Para entender este fenómeno hemos seleccionados secuencias de las películas *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar - Bernardo Bonezzi, 1984), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri - Gregorio García Segura, 1989), *Carne trémula* (Pedro Almodóvar - Alberto Iglesias, 1997), *Los Abrazos rotos* (Pedro Almodóvar - Alberto Iglesias, 2009) y *Magical*

Girl (Carlos Vermut, 2014) donde se reciclan varias de las canciones más famosas de la copla española: «La bien pagá» de Ramón Perelló y Juan Mostazo, «¡Ay, mi perro!» de José del Valle y Manuel Gordillo; y por último, las populares «A ciegas» y «La niña de fuego» de los célebres autores Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga.

Por último, abordaremos el análisis interpretativo de la reutilización del género musical en el cine postmoderno español entendiendo que la renovación formal que ha experimentado este género en el cambio de siglo es reflejo de la tendencia postmoderna caracterizada por el eclecticismo, es decir, por la hibridación y reutilización de formas y géneros, por la mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, por la descontextualización y «recontextualización» de músicas y por la articulación de toda una serie de significados y «resignificaciones» de los productos musicales. En esta investigación trataremos de mostrar la manera en que las canciones se reutilizan en el musical postmoderno, lo que conlleva la modificación de su significado. El uso de canciones pop reinterpretadas, adaptadas, orquestadas, se ha convertido en una práctica habitual del musical contemporáneo (Fraile Prieto, 2008). Por este motivo hemos seleccionado secuencias de las películas *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro – Roque Baños, 2002), *20 Centímetros* (Ramón Salazar – Pascal Gaigne y Najwa Nimri - 2005), *Una hora más en Canarias* (David Serrano – Ernesto Millán, Alejandro Serrano y José Ángel Sagi, 2010), *Los miércoles no existen* (Peris Romano – Ester Rodríguez, Alberto Matesanz, 2015) y *La llamada* (Javier Ambrossi y Javier Calvo – Leiva, 2017). Como contraste analizaremos secuencias del filme *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés – Silvia Pérez Cruz, 2016), musical en que se emplean canciones, a priori, «originales».

V.4.1. REENCUENTROS EN LA HISTORIA: LA (RE)UTILIZACIÓN DE CANCIONES

V.4.1.1. DEPRISA, DEPRISA

El filme *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura popularizó la canción «Me quedo contigo», una rumba del grupo musical Los Chunguitos¹⁰³. Su inclusión en la citada banda sonora asoció a esta canción con el fenómeno del cine «quinqui», nombre por el que se conoce

¹⁰³ Los Chunguitos son un grupo musical cuyos integrantes de etnia gitana fueron en sus inicios los hermanos Enrique, José y Manuel Salazar. Todos ellos son miembros de la misma familia gitana extremeña a la que pertenecen artistas como Porrina de Badajoz, Azúcar Moreno y Alazán que migraron al barrio de Vallecas, barrio periférico madrileño. Su familia se trasladó desde Badajoz a Madrid siendo todavía muy niños instalándose en el barrio de Vallecas.

popularmente en España al género cinematográfico que narra las vivencias de pandillas de delincuentes juveniles de estrato social muy bajo del extrarradio de las grandes ciudades, jóvenes sin expectativas vinculados al consumo de drogas y al paro que buscan el dinero fácil incurriendo en actos delictivos que a través de la exposición mediática alcanzaron la fama.

Este subgénero se hizo muy popular en España a finales de la década de setenta y fue en la década de los ochenta, cuando alcanzó su máximo esplendor con filmes como los de los directores José Antonio de la Loma¹⁰⁴, Ignacio F. Iquino¹⁰⁵ y Eloy de la Iglesia¹⁰⁶. El propio Saura ya había realizado una incursión en el género con *Los golfos* (1959). También se considera cine «quinqui» las películas de otros realizadores como *Fanny "Pelopaja"* (1984), *El Lute: Camina o revienta* (1987) y su secuela, *El Lute II: Mañana seré libre* (1988), las tres de Vicente Aranda, *27 horas* (1986) de Montxo Armendáriz o *Maravillas* (1980) de Manuel Gutiérrez Aragón, entre otras. Otras películas más recientes como *Historias del Kronen* (1995), de Montxo Armendáriz, *7 vírgenes* (2005), de Alberto Rodríguez, *Criando ratas* (2016) de Carlos Salado y *Volando voy* (2006), de Miguel Albaladejo continúan en la misma línea argumental y estética. El éxito de público que experimentó el llamado cine «quinqui» dio lugar a la producción de algunas sagas y secuelas. Ejemplos de ello son la saga de *Perros callejeros* y el filme *El pico*, y su secuela *El pico 2*.

El fenómeno del cine «quinqui» no se puede entender sin tener en cuenta el contexto histórico de la Transición como un momento de grandes transformaciones políticas y sociales. Su aparición se da en paralelo al fenómeno del cine de «destape» o, en otro ámbito, el cine de comedia madrileña¹⁰⁷, que escenifica un nuevo modelo identitario, pero que, a pesar de sus pretensiones críticas, puede ser considerado un cine fundamentalmente consensual, que trata de situar a los sujetos en el nuevo contexto político, con todas las dificultades que conlleva, dentro de una sociedad que sigue estando muy dividida en lo ideológico y donde la moral

¹⁰⁴ *Perros callejeros* (1977); *Perros callejeros II: en busca y captura* (1979); *Los últimos golpes de El Torette (Perros callejeros III)* (1980) y *Yo, el Vaquilla* (1985).

¹⁰⁵ *Las que empiezan a los 15 años* y *Los violadores del amanecer*, ambas de 1978.

¹⁰⁶ *Los placeres ocultos* (1977); *El diputado* (1978); *Navajeros* (1980); *Colegas* (1982); *El pico* (1983), *El pico 2* (1984) y *La estanquera de Vallecas* (1987).

¹⁰⁷ Dentro de la nueva comedia madrileña se incluyen las primeras comedias de José Luís Garcé como *Asignatura pendiente* (1977); *Tigres de papel* (1977) y *¿Qué hace una chica como tú en un lugar como éste?* (1978) de Fernando Colomo o el ejemplo de *Ópera prima* (1980) de Fernando Trueba, entre otros, que asientan un nuevo tipo de ciudadano con sus contradicciones y su versión femenina, todavía más visible y exacerbada, en el cine de Pedro Almodóvar con *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980).

nacional y católica sigue imperando. La comedia madrileña es, en definitiva, un cine integrador que apuesta por los nuevos tiempos.

El cine «quinqui» se sitúa en las antípodas de esta visión al reflejar la ruptura entre una visión consensual y positiva del cambio y otra más conflictiva, en la que algunos sectores sociales emergentes se quedaron fuera de los beneficios que aportaba el cambio. Por este motivo, el cine «quinqui» nos muestra la manera en que este fenómeno social y político genera movimientos de rechazo, rebeldía y hacia la norma que sitúan al sujeto al margen del sistema y que la reciente democracia no consigue absorber. A esto se añade la aparición de nuevos fenómenos de violencia social en la incipiente democracia, que no toleraba la dictadura, como es el caso de la delincuencia callejera. En el cine «quinqui» confluye una reivindicación de libertad, que se manifiesta en el rechazo a los símbolos del antiguo régimen, y con mayor intensidad a sus cuerpos represivos (Policía, Guardia Civil, pero también instituciones penitenciarias: cárceles, reformatorios, escuelas tutelares de menores, etc.) y una mitificación de los protagonistas de esta rebeldía, esos jóvenes delincuentes elevados a categoría de nuevos héroes (Imbert, 2015: 5). En síntesis, entre 1978 y 1985 unas treinta películas rodadas a pie de calle, recogieron mediante una ficción de tintes neorrealistas la situación de aquella juventud que hizo del delito su razón de ser en un mundo que, en la Transición, se abría progresivamente al capitalismo de consumo y encontraba en las drogas una vía de escape desesperado hacia cualquier horizonte ajeno a la cruda realidad en unos relatos que pueden ser considerados hiperrealistas (Imbert, 2015: 64).

En *Deprisa, deprisa* Pablo, «el Meca», «el Sebas», y Ángela son cuatro jóvenes que quieren escapar del ambiente marginal en el que viven. Para ello, necesitan conseguir dinero, aunque no están dispuestos a trabajar durante años para poder ahorrar. Sólo piensan en conseguirlo rápidamente y en vivir deprisa. Por elección del propio Saura los actores no eran profesionales en un intento de dotar a la película de un mayor realismo social. En este sentido, su reparto estaba formado por delincuentes reales que cometían atracos y consumían drogas.

El filme de Carlos Saura catapultó a la fama a la canción «Me quedo contigo», traspasando las fronteras, y convirtiendo a Los Chunguitos en un grupo de éxito, a la par que la película se convertía en un gran éxito de crítica y público¹⁰⁸. La conexión de la canción con el cine español acababa de inaugurarse, convirtiéndose pronto en un referente musical para la cinematografía española como forma de expresión musical que conectaba la rumba con al extrarradio del Madrid y la vida marginal.

¹⁰⁸ El filme *Deprisa, deprisa* fue galardonado con el Oso de Oro en el XXXI Festival Internacional de Cine de Berlín de 1981.

La canción «Me quedo contigo», que fue escrita a finales de los años setenta por Crescencio Ramos Prada y Enrique Salazar Salazar, se incluiría por primera vez en 1980 en el álbum «Pa ti pa tu primo» del trío Los Chunguitos. Se trata de una canción de amor para la que el compositor y autor literario Alfredo Doménech realizó un arreglo que, sin alejarse del estilo habitual a flamenco al que predisponen las palmas introductorias, empleaba guitarras eléctricas que llevaban su estribillo al pop más comercial, así como un solo de saxofón que le otorgaba cierta sensualidad.

En el filme *Deprisa, deprisa*, además de esta rumba se incluyen varios temas musicales que presentan un gesto musical flamenco, entre los que encontramos «¡Ay! Qué dolor» de Crescencio Ramos Prada y Enrique Salazar Salazar interpretada también por Los Chunguitos; «Un cuento para mi niño» de Manuel Molina Jiménez interpretada por la pareja flamenca Lole y Manuel; «Yo le pido al Dios del cielo», de Lauren Postigo, interpretada por Magdalena Montañez Salazar, «La Marelu», y «Caramba, carambita», de Rafael de León, Manuel Clavero y Paco de Lucía, en la interpretación de Los Marismeños, entre otros.

La canción «Me quedo contigo» aparece en tres momentos diferentes del metraje cargando a las secuencias de nostalgia al evocar un pasado idealizado imposible de recuperar. En la primera de ellas se muestra el retorno de su protagonista, Pablo (José Antonio Valdelomar), a su pueblo natal acompañado de su pareja sentimental Ángela (Berta Socuélamos Zarco). En la segunda aparecen los cuatro amigos viajando por primera vez a una playa y, por último, en la secuencia con la que finaliza el filme, la canción «Me quedo contigo» acompaña las imágenes de la muerte de Pablo, su protagonista.

Tras efectuar un atraco en las oficinas de una empresa, el grupo de amigos disfruta del botín dando un paseo a caballo. Después, la imagen muestra a la pareja de enamorados charlando en la cama imaginando una vida mejor [F.1]. Ángela propone a Pablo vivir en su propia casa y comprar un coche rojo para que aprenda a conducir y poder viajar al mar. A continuación, la imagen nos traslada al regreso de la pareja al pueblo donde Pablo pasó su infancia para visitar a su madre. Llegan en un coche rojo, lo que nos da a entender que uno de los sueños de Ángela se ha cumplido, a un descampado en las proximidades del pueblo en el que se acumulan escombros. La imagen muestra a los dos enamorados paseando cogidos de la mano [F.2-14]. La visión del pequeño pueblo trae recuerdos a la memoria de Pablo, quien, aunque nostálgico de su pasado expresa rechazo hacia lo antiguo y el entorno rural con todas las connotaciones que se le asocian por lo que confiesa a Ángela: «-para estar un ratito e irse. ¡Anda y que le den por culo!» [F.14-19]. La música conecta al espectador con el pasado irrecuperable de la infancia de Pablo en ese entorno rural desolado. La llegada al pueblo y la

aparición de la madre de Pablo en su casa coinciden con el final en *fade out* de la canción [F.20-24].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]

En la segunda secuencia en que se incluye la canción «Me quedo contigo» se muestra a cuatro de los amigos viajando por primera vez (y para algunos la última) a una playa con el objetivo de ver el mar y escapar así del agobio de la gran ciudad. La música acompaña las imágenes del viaje en coche uniendo dos espacios fílmicos diferenciados: el extrarradio de la ciudad y la playa. La canción sirve así para suavizar la transición; además, este nexos es un recuerdo de esa idea de nostalgia dando cohesión de la historia total, asociándose un *leitmotiv* a la sensación agri dulce de evocación del pasado y el anhelo de un futuro mejor.

En el inicio de la escena, la pandilla de amigos observa el continuo rodar del tráfico de una de las autovías que circunvalan la ciudad de Madrid [F.1-3]. En este sentido, son elocuentes las palabras de uno de los jóvenes delincuentes (Jesús Arias Aranzueque) que expresa: «-Están locos por llegar a casa, que la mujer les abra la puertecita, les de un besito, les pregunte: -¿qué pasa Juan?, ¿qué tal el trabajo?, ¿Bien?, - Bien un poco cansado. Les encienda la televisión. Y los niños, ya está el lío “armao”. Se lía a bofetadas con el niño. Yo los mataba, yo te juro que los mataba». A lo que Pablo reacciona diciendo: «Yo me voy al mar. A ver, ¿quién se viene al mar?» [F.4-10]. Seguimos escuchando la canción mientras los cuatro viajan de noche [F.11-16].

Un corte en el montaje nos muestra a los cuatro amigos durmiendo en el interior del vehículo [F.17-19]. Está amaneciendo y Ángela sale del vehículo acercándose a la playa [F.20-25]. Las imágenes del mar denotan nostalgia. Entonces aparece Pablo que abraza por detrás a Ángela dándole un beso en una imagen icónica del filme que sirvió de cartelera para la promoción de la película [F.26]. La secuencia da paso a la escena de atraco a una sucursal bancaria que tendrá trágicas consecuencias para los jóvenes [F.27].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



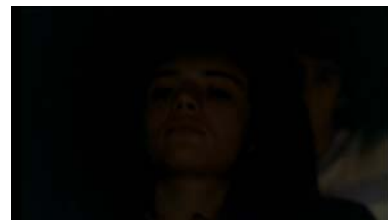
[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



[F.27]

Por último, en la secuencia con la que finaliza el filme, la canción «Me quedo contigo» acompaña las imágenes de la muerte de Pablo, su protagonista. Tras el infructuoso atraco a una sucursal bancaria en el que pierden la vida dos de los amigos y Pablo es alcanzado por los disparos de la policía, Ángela y Pablo logran huir en coche. La pareja se refugia en el piso nuevo que acaban de comprar en el extrarradio madrileño. Ángela pide telefónicamente la ayuda de un médico, quien después de recibir parte del dinero del atraco como adelanto por sus servicios, y con el pretexto de ir a recoger los utensilios médicos adecuados, les abandona a su suerte.

Ángela, desesperada, espera impaciente el regreso del médico desde el balcón de la casa. La imagen muestra un desolado decampado [F.1-2]. Un corte en el montaje nos adentra en el interior de la habitación donde Pablo agoniza. Un trávelin muestra el cuerpo agonizante de Pablo que yace tendido sobre la cama [F.3-5]. Ángela le observa rendida reclinada sobre un sillón mediante un *zoom* que pasa a mostrar un primer plano de su rostro compungido [F.6- 10]. La canción se entremezcla con los gemidos de dolor de Pablo. Un primer plano de la cara de Pablo corrobora que ha fallecido [F.11]. La cámara regresa al primer plano de Ángela [F.12]. Un corte en el montaje muestra a Ángela introduciendo el dinero del atraco y un marco con la foto de la joven pareja que se encontraba sobre el aparador, en el interior de una bolsa de tela roja [F.13-15]. Entonces, un último corte de la cinta muestra a Ángela abandonando el barrio, sin mirar hacia atrás. El dinero puede hacerla escapar de este entorno hostil [F.13- 15]. La música finaliza con un *fade out* a la vez que se impone los gritos de los niños que juegan en el descampado, que se acompañan del ruido del motor de una motocicleta, conformando el paisaje sonoro del duro contexto suburbano que la protagonista abandona.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



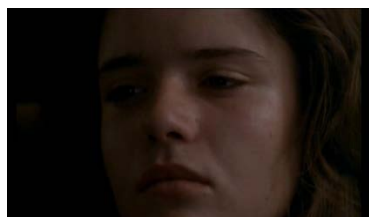
[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

Son numerosas las versiones que de la canción «Me quedo contigo» han realizado otros músicos además de Los Chunguitos. Otras voces han reutilizado la canción en otros contextos creativos, «performativos» y en distintos estilos, evidenciando las conexiones existentes entre las diferentes músicas populares en la cultura postmoderna que van desde el flamenco a la rumba, pasando por el pop, el rock, el *indie* y el *reggae*, entre otros. Una de

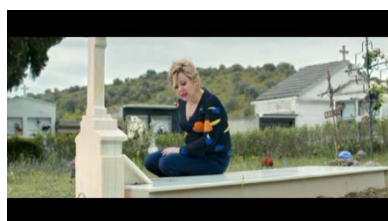
las primeras formaciones que versionaron la canción fue la agrupación francesa Ricky Amigos como hibridación entre el «garaje» francés y los sonidos de la rumba catalana el flamenco y el rock'n'roll incluyendo la canción en su álbum *Delirios* de 1988. La versión íntima y electrónica de la cantante asturiana Ana D fue interpretada con un arreglo de teclado y guitarra mínimos apareciendo en su único disco publicado, *Satellite 99*, del año 1997. En un mundo global el grupo uruguayo Sordromo sumaría su versión en la estética del rock incluida en el álbum *Aquí...Ahora...* del año 2000. Antonio Vega la incluyó en su álbum *Escapadas*, del 2004, en una versión pop. Por último, señalaremos la versión del franco-español Manu Chao, admirador de la rumba flamenca catalana, que la acercaría al terreno del «reggae» y el «ska», en una interpretación en directo que tuvo lugar en la plaza de toros de Bayona, en 2008, que se incluiría en su álbum *Baionarena* un año después, en 2009.

V.4.1.2. *VILLAVICIOSA DE AL LADO* (2016)

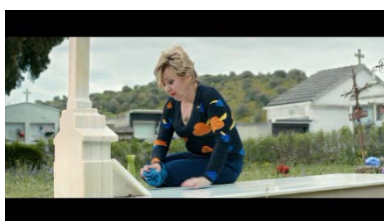
Para finalizar con el análisis de las diferentes reutilizaciones y «recontextualizaciones» que la canción «Me quedo contigo» ha experimentado en el medio cinematográfico español, señalaremos su inclusión en una de las escenas de la comedia *Villaviciosa de al lado* (Nacho G. Velilla - Juanjo Javierre, 2016). En el nuevo contexto narrativo se empleó la versión de la canción grabada para esta banda sonora musical por la cantautora y escritora catalana María Rodés que presenta un lenguaje cercano a la canción de autor. Se trata de una versión muy íntima que se incluye en una secuencia en la que sus protagonistas, desde la nostalgia, recuerdan su pasado, perdido e irrecuperable, facilitando en el espectador un estado de introspección acorde al carácter reflexivo que muestran sus protagonistas en las imágenes meditando sobre las elecciones vitales tomadas en el pasado. Las canciones que se incluyen en varias de las secuencias del filme también forman parte del imaginario musical popular español. En este sentido, se reutiliza la canción «Libre» (José Luis Armenteros y Pablo Herrero), que popularizó el cantante Nino Bravo en la década de los setenta, en las voces de los actores Jon Plazaola (Carlos) y Salva Reina (Nino). Otras canciones tratan de conectar con las generaciones más jóvenes de espectadores, como es el caso de En la secuencia seleccionada para su análisis, Mari (Carmen Machi), visita la tumba de su padre en su pueblo natal, en unos planos que recuerdan una de las secuencias del filme *Volver* (2006), de Pedro Almodóvar [F. 1-2]. Mari se fue del pueblo con 17 años, embarazada y sin querer saber nada de él, y vuelve en la madurez para tratar de reconciliarse con su pasado, pero

al regentar el club de alterne de la localidad es rechazada por las mujeres del municipio. En la secuencia confiesa el mal del pueblo: el egoísmo. Después, varios cortes en el metraje permiten hacer un recorrido en la imagen, rodada en cámara lenta, por los distintos personajes que aparecen en el filme. Primero nos traslada al salón municipal de plenos en el que Anselmo, el alcalde (Leo Harlem), desayuna abatido tras haber pasado la noche en el calabozo del cuartel de la Guardia Civil por intentar robar en el club de alterne la recaudación del décimo de la lotería de navidad que había sido premiado y que es el detonante del argumento [F.4-5].

La secuencia nos traslada a continuación al exterior de la casa de la pareja rota formada por Ricardo (Carlos Santos) y Elisa (Belén Cuesta) para que veamos como él, cabizbajo, abandona la vivienda con una gran maleta. La mujer, con semblante triste, le niega la despedida [F.6-7]. Otro corte en la secuencia muestra a la joven Sole (Macarena García) que se detiene ante la cartelera de los cines del pueblo en el que podemos ver que se están exhibiendo dos filmes canónicos del cine mudo, *El maquinista de la General* (*The General*, Buster Keaton y Clyde Bruckman, 1926) y *La quimera del oro* (Charles Chaplin, 1925), junto a *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1939) [F.8-11]. Poco después, vemos que la última está siendo proyectada con la sala vacía por su examante, Carlos (Jon Plazaola), un cinéfilo que la conquistó a base de ver películas. La cita a la película *Sucedió una noche*, considerada el canon de la *screwball comedy* americana, hace patente el diálogo intertextual que el filme español pretende establecer con la comedia estadounidense de los años treinta [F.12-14]. La secuencia finaliza mostrando al cura del pueblo que se lamenta de la ruptura de la imagen de la Virgen que había sido decapitada como consecuencia de su implicación en el robo en el transcurso de una procesión [F.15-17]. La secuencia finaliza con un plano en el que Mari cierra el local de alterne, precisamente en el momento en que las luces del local se apagan [F.18-19].



[F.1]



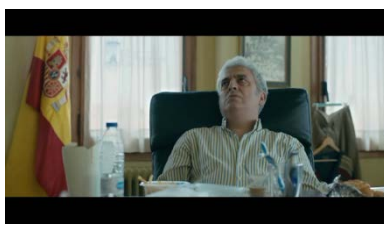
[F.2]



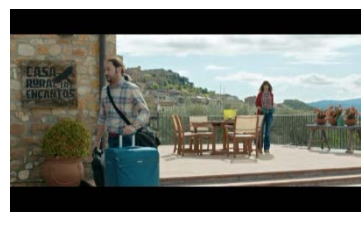
[F.3]



[F.4]



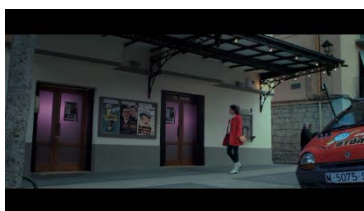
[F.5]



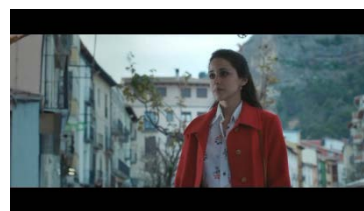
[F.6]



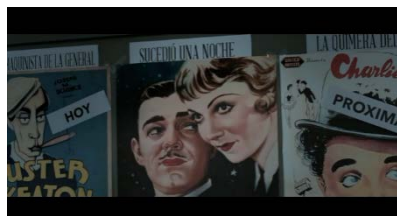
[F.7]



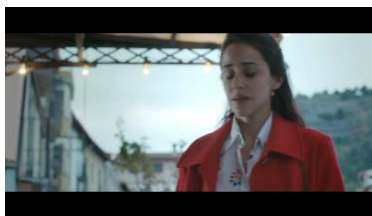
[F.8]



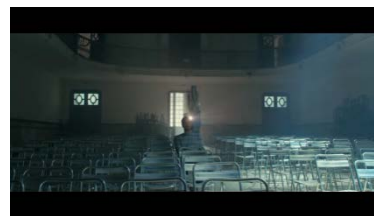
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



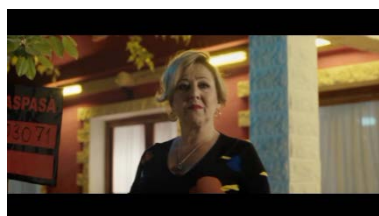
[F.16]



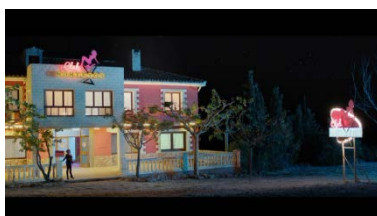
[F.17]



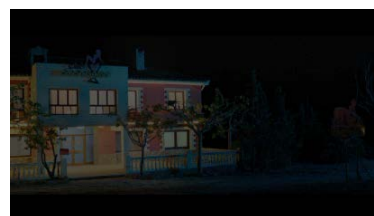
[F.18]



[F.17]



[F.18]



[F.19]

En síntesis, podemos afirmar que, además de la evidente función expresiva que la canción «Me quedo contigo» cumple en la secuencia, en la que la letra es contrapunto de la ruptura de parejas que se muestra en la imagen (una letra que elige la fidelidad de la relación en pareja ante toda dificultad), se establece un diálogo intertextual entre la cinematográfica española y la comedia estadounidense de los años treinta. A su vez, la película se reafirma como heredera de la comedia española que ahonda en el ámbito rural, dialogando con filmes como *Jenaro el de los 14* (1974) o *Señora doctor* (1974), ambas de Mariano Ozores, un vínculo con la cinematografía española que se estrecha con la inclusión de una canción, que como «Me quedo contigo», está fuertemente asociada a las producciones cinematográficas españolas. En

definitiva, el filme de Nacho G. Velilla muestra que es posible la convivencia entre ambos tipos de cine, que los dos, el de Frank Capra, el de Ozores o Pedro Lazaga, son compatibles.

V.4.1.3. *QUE SE MUERAN LOS FEOS* (2010)

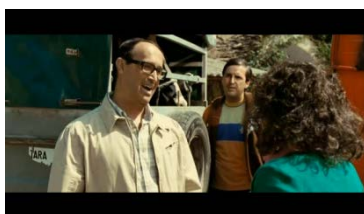
Las comedias del director aragonés Nacho G. Velilla están plagadas de canciones populares españolas que se reutilizan con una función paródica. Velilla adquirió relevancia como creador y guionista de series televisivas como *7 vidas*, *Aída* o *Gominolas*. Todos sus largometrajes para la gran pantalla cuentan con música compuesta exprofeso por el músico oscense Juanjo Javierre.

En la película de Velilla se abordan las relaciones de diferentes parejas de una manera estereotipada (matrimonio con hijos, la infidelidad, etc.), aunque se trate de romper este estereotipo, como efecto cómico, por ejemplo, al presentar la relación entre el cura del pueblo (Tristán Ulloa) y una mujer lesbiana (Ingrid Rubio) que desea tener un hijo.

En *Que se mueran los feos* se recurre a la famosa canción «Eres tú», de Juan Carlos Calderón, que alcanzó el éxito con la interpretación del grupo musical Mocedades. Esta última se utiliza en tres ocasiones como oda nostálgica al pasado, al amor y al futuro que pudo ser pero que se frustró. En la primera de ellas la canción aparece como música diegética mientras sus tres protagonistas, Eliseo, Nati y Bertín (Julián López), viajan en coche para participar en el concurso para elegir la mejor vaca de la comarca. La escuchamos en el radiocasete del vehículo y cantada por los protagonistas además de incluir la letra paródica que inventa Bertín rememorando la manera traumática en que Eliseo la interpretó en su infancia imitando a Amaya, la cantante de Mocedades, en la que se orinó en público, y también en *playback*, todo ello con la finalidad de conseguir un resultado cómico [F1-30].



[F.1]



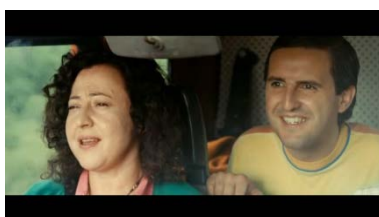
[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



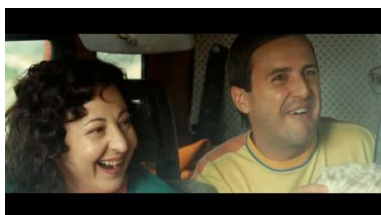
[F.13]



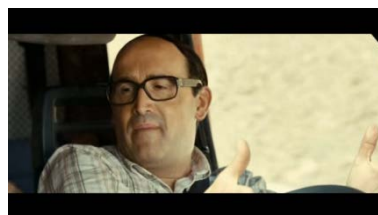
[F.14]



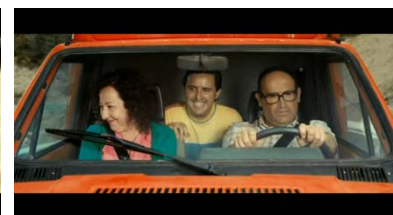
[F.15]



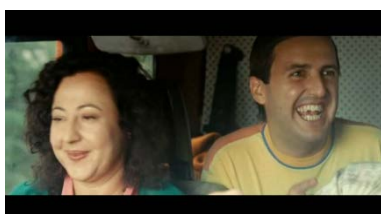
[F.16]



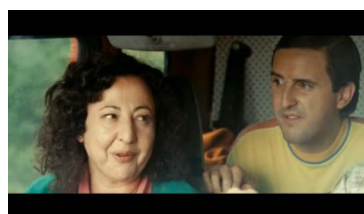
[F.17]



[F.18]



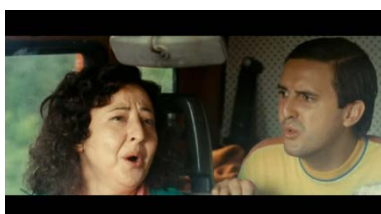
[F.19]



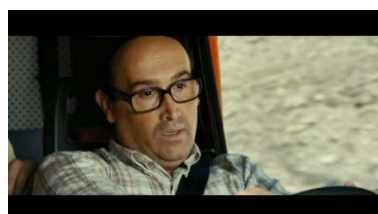
[F.20]



[F.21]



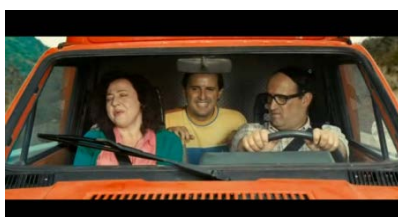
[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



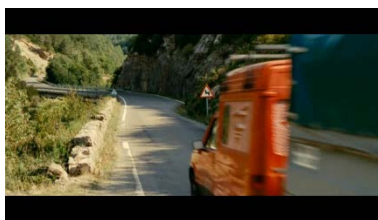
[F.26]



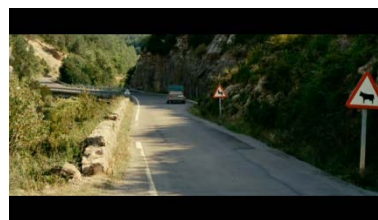
[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]

La segunda tiene lugar en un *discopub* en el que una trompetista, que ahora es profesora del conservatorio, tras ocupar la plaza como estudiante que Eliseo abandonó para permanecer en el pueblo, se mofa de lo cursi que es la canción.

El tercer y último momento es una secuencia climática de la parte final del metraje del filme, en la que, de manera muy convencional, Eliseo declara su amor por Nati en las fiestas populares del pueblo ficticio Puente de los Baños. La secuencia se desarrolla sobre un escenario en la plaza del pueblo mientras tiene lugar la elección de la Reina de la Belleza. En ese preciso momento, los personajes masculinos del filme discuten y pelean entre sí por el favor de las mujeres en un discurso tradicional. El hermano de Eliseo, Juan (Pere Arquillué i Cortadella), arremete con ira contra su pariente al conocer que es el padre del hijo que espera Nati, su mujer. [F.1]. Nati detiene la pelea expresando en voz alta el hecho de que cada vez que le sucede algo bonito un hombre lo estropea. Nati se retira mientras la cámara le sigue enfocando su espalda. Entonces comenzamos a escuchar la voz de Eliseo que ha cogido el micrófono de manera espontánea y comienza a cantar *a capella* el primer verso de la canción: «Como una promesa eres tú, eres tú». Un primer plano del rostro de Nati muestra que se retira llorando. Nati se detiene por un momento y se gira al reconocer la voz de Eliseo [F.2]. Eliseo sigue cantando micrófono en mano creando un canal de comunicación íntima con su amada que contrasta con el carácter público y multitudinario del evento. Entre el público alguien ironiza: «a Eurovisión, a Eurovisión...» [F.3-4]. Se escuchan risas entre los concurrentes y en la imagen podemos ver la cara de asombro de algunos de los asistentes [F.5].

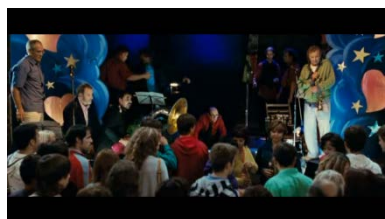
Eliseo prosigue cantando. Su interpretación, un tanto desafinada y su evidente «amateurismo» es parte de la expresión de sinceridad e intimidad que quiere transmitir la secuencia. La agrupación musical, integrada por antiguos amigos del pueblo, comienzan a acompañar y realizar coros a la interpretación de Eliseo [F.6].

Eliseo prosigue cantando acompañado de las voces de sus amigos. En ese preciso momento comienza la parte más virtuosa de la canción. Eliseo trata de imitar una de las voces femeninas de la popular versión grabada de Mocedades. La imagen nos traslada entonces a un espacio interior en el que Mónica (Ingrid Rubio), una joven lesbiana que quiere tener hijos, cura las heridas de Abel, el párroco (Tristán Ulloa), infringidas en la pelea. En lo sonoro, la

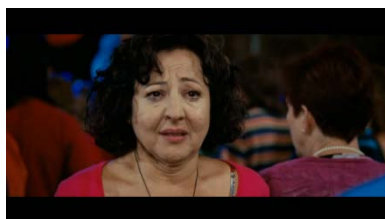
música procedente del exterior se mantiene en un segundo plano y acompaña una escena en la que ambos se besan, como preludio de un acto sexual que se elude mediante una elipsis [F.20-22]. Nati sube al escenario y retira las gafas rotas de Eliseo. Los dos enamorados se dan un beso y se funden en un abrazo arropados por la canción [F.24-25]. El público asistente aplaude esta manifestación de amor [F.26-28]. Un *trávelin* con el que la cámara retrocede, va poco a poco abriendo el plano, remarcando el carácter evocador de la secuencia y evidencia el espacio «performativo» en el que tiene lugar: la plaza del pueblo. La música cesa con un *fade out* en sincronía con un fundido en la imagen que permite la transición a la siguiente secuencia [F.29-30].

El fundido nos traslada a la granja de Eliseo en el que tiene lugar la celebración de la boda entre Eliseo y Nati, una boda que se ha omitido como elipsis. Nati y Mónica se felicitan por los respectivos embarazos y los dos novios se besan sentados a la mesa del banquete de bodas [F.30-33].

En resumen, la canción «Eres tú» se emplea en la secuencia como forma de expresión, un tanto convencional, del triunfo del amor sobre todos los problemas de la vida de los protagonistas en un contexto festivo conectando con el pasado mediante la nostalgia.



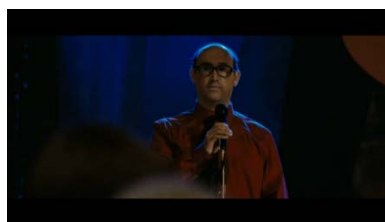
[F.1]



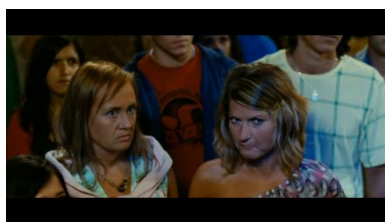
[F.2]



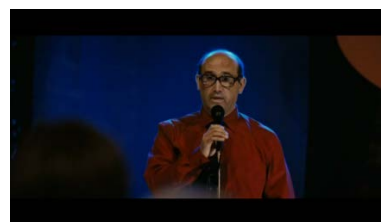
[F.3]



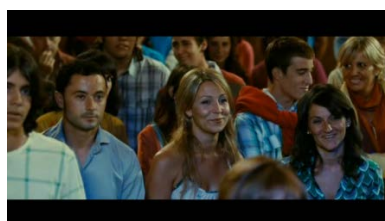
[F.4]



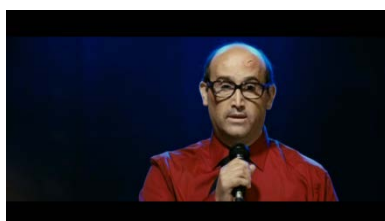
[F.5]



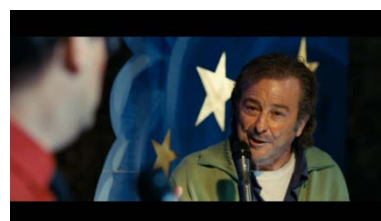
[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



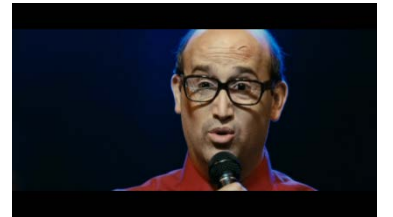
[F.15]



[F.16]



[F.17]



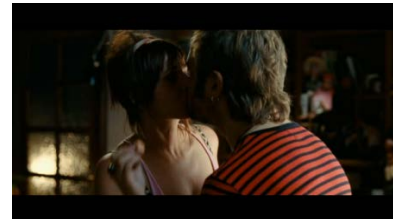
[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



[F.27]



[F.28]



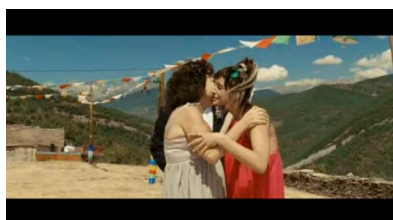
[F.29]



[F.30]



[F.31]



[F.32]



[F.33]

V.4.1.4. *PERDIENDO EL NORTE* (2015)

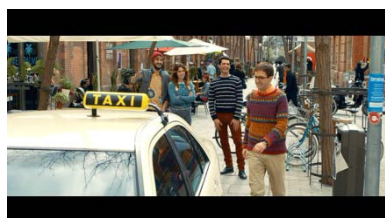
Nacho G. Velilla vuelve a recurrir a la reutilización de canciones del imaginario musical popular español, como viene siendo habitual en este tipo de comedias, desde la nostalgia, en otro de sus filmes: *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla - Juanjo Javierre, 2015). Ejemplo de ello son la inclusión de las canciones «Como pudiste hacerme esto a mí», de Alaska y Dinarama, un tema muy popular en los años ochenta, y «Vete» (José Amaya y Delfín Amaya), del dúo Los Amaya, de finales de los setenta. En este apartado nos centraremos en la canción «Mi querida España», de Cecilia (Evangelina Sobredo), muy popular también en los años setenta, que aparece en los títulos iniciales y finales, enmarcando así la película, en la interpretación de Kiko Veneno y Rozalén. Otras canciones incluidas en el filme, como «Berlín», compuesta e interpretada por Rozalén, que suena en una de las escenas románticas centrales, trata de conectar con las generaciones más jóvenes de espectadores. Las canciones populares en este filme tienden puentes nostálgicos entre lo antiguo y lo actual.

Perdiendo el norte puede considerarse un vodevil con pinceladas de crítica social que tiene como inevitable referente: *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga - Antón García Abril, 1971). En este sentido, no es casual que Velilla acuda en su plantilla de actores a José Sacristán (en el papel de Andrés) como nexo entre ayer y hoy, con un papel análogo al que Antonio Ferrandis interpretaba en el «clásico» de Pedro Lazaga. Son varias las comedias de la década de los setenta que reflejan la emigración española al exterior. Estos son los casos del filme *Españolas en París* (1970), de Roberto Bodegas, o la ya mencionada *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971), de Pedro Lazaga, entre otras. En estas películas se muestran los problemas de adaptación de los emigrantes en el extranjero. El mensaje de los realizadores combina una imagen de progreso industrial, «el milagro alemán», que, sin embargo, sirve para glorificar los valores patrios. Por el contrario, otras películas que abordan la misma temática de la migración española en el extranjero, como *El Puente* (1976), primera película dirigida tras la dictadura franquista por Juan Antonio Bardem, entroncan con el cine de compromiso político del

director (Garrido Caballero, 2011: 83). En la filmografía más reciente, *Un franco, 14 pesetas* (2006), de Carlos Iglesias, cuenta las experiencias migratorias de los españoles a Suiza hacia 1960, abordando el problema del retorno, también difícil, que produce en los personajes la sensación de no formar parte de ningún lugar.

Estos son ejemplos de la recreación cinematográfica del éxodo de millones de españoles que buscaron la prosperidad en Europa durante los años sesenta y setenta. Algunos abandonaron el país con el propósito de permanecer unos pocos meses, pero se quedaron un dilatado tiempo o decidieron no regresar. Además, las imágenes de los españoles en la República Federal Alemana «rompen con el tópico de una emigración regularizada, ya que la mayoría son clandestinos y viajan sin contratos de trabajo. Y, además, apunta a cuestiones culturales que dificultaban la integración como la elevada tasa de analfabetismo, el muro del idioma y las costumbres» (Garrido Caballero, 2011: 84). En *Perdiendo el norte* se retoma el tema de la inmigración de las generaciones jóvenes y preparadas que se vieron obligadas a abandonar España con motivo de la crisis económica de 2008, poniendo la mirada en las películas de la década de los setenta.

En los títulos de créditos iniciales y finales de *Perdiendo el norte* escuchamos la canción «Mi querida España», de Cecilia (Evangelina Sobredo), una canción muy popular en los últimos años de la década de los setenta, interpretada por Kiko Veneno y Rozalén. La secuencia seleccionada es la que aparece con los créditos finales del filme, en la que se incluye la canción mientras se muestran las imágenes en las que Braulio (Julián López), un joven con estudios universitarios que decide viajar a Alemania para ganarse la vida, y que se ve obligado a emigrar nuevamente a China, donde recibe una beca, para buscarse un futuro mejor. La secuencia cómica comienza con la despedida de sus amigos en Berlín donde Braulio toma un taxi [F.1]. Un corte en el montaje nos traslada a una clase de chino para extranjeros en el país oriental (durante el metraje de la película aparecen varias secuencias en que Braulio trata de aprender alemán de manera infructuosa). Braulio trata de dar los buenos días en chino, pero se evidencian sus problemas con el aprendizaje de la nueva lengua [F.2-4]. El profesor de chino se desespera [F.5-7]. La misma problemática se manifiesta cuando trata de expresar oralmente las fórmulas básicas de presentación personal. Entonces Braulio manifiesta de manera irónica su odio hacia el profesor como expresión de la falta de adaptación del español en el extranjero. En ese preciso momento comenzamos a escuchar la canción en cuya letra se evidencian los tópicos españoles como la siesta y se escucha reiterativamente el verso «Esta España mía, esta España nuestra» [F.8-18].



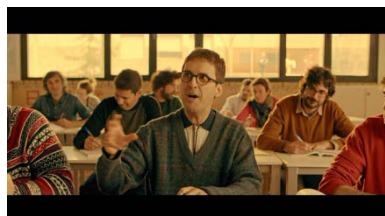
[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



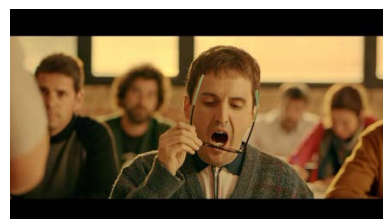
[F.6]



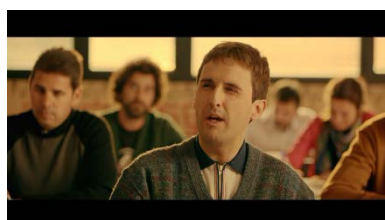
[F.7]



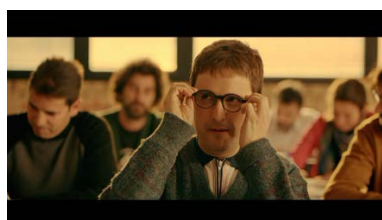
[F.8]



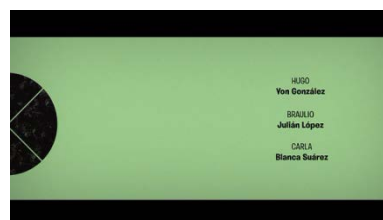
[F.9]



[F.10]



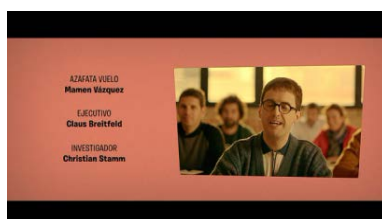
[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

En síntesis, podemos afirmar que en la secuencia analizada la canción «Mi querida España» tiende puentes nostálgicos entre lo antiguo y lo actual. «Mi querida España», de Cecilia (Evangeline Sobredo) aparece en los títulos iniciales y finales, enmarcando así la película en una mirada nostálgica que aúna el presente y el pasado. Esta canción ofrece una

mirada nostálgica sobre España que se apoya en elementos identitarios españoles que se expresan en la letra, y que conectan la secuencia con el fenómeno de la migración sufrida por los españoles en los años sesenta y setenta, en una actualización que trata de atraer a las jóvenes generaciones de la segunda década del siglo XXI que se sienten identificadas con el fenómeno de la migración como consecuencia de la crisis acaecida en España a partir de 2008. La interpretación de Kiko Veneno y Rozalén forma parte de ese intento de actualización de antiguos discursos musicales (y visuales) en la actualidad. La historia se pliega conectando la comedia cinematográfica española de los años setenta con las producciones de la segunda década del siglo XXI.

V.4.1.5. *DOLOR Y GLORIA* (2019)

La música ocupa un lugar privilegiado en la producción de Pedro Almodóvar, uno de los principales autores del cine postmoderno español (Sánchez Noriega, 2005) y, además, representa la evolución de la misma hasta la actualidad. En sus primeros títulos se percibía la presencia y la influencia de la Movida madrileña (López García, 2009), incluso en la estética de los personajes, los espacios y los ambientes, pero las canciones de los géneros más populares y arraigados en el imaginario colectivo, como la copla, el bolero o la ranchera, no tardaron en aparecer. En este sentido, es necesario admitir que, el protagonismo de la cultura popular se erige como uno de los rasgos estilísticos fundamentales del cineasta, que tiene en la música, y en concreto en las canciones de marcado origen popular, uno de los pilares esenciales de su obra, que maridaría de forma muy efectiva con la característica manera en que Almodóvar rueda sus melodramas (Durán Manso, 2018).

El último filme de Almodóvar, *Dolor y Gloria* (2019) es una película rodada en la cúspide de la carrera del cineasta manchego. En ella, el monólogo de la voz en *off* del protagonista, Salvador Mallo (Antonio Banderas), un director de cine en su ocaso (en el que percibimos una mirada autobiográfica del propio Almodóvar), se convierte en un diálogo con el espectador con el que comparte sus recuerdos, vivencias y sabiduría, en clara referencia a su propia vida y legado cinematográfico, entendiendo el acto creativo como una forma de escapar de sus fantasmas y de la depresión.

En *Dolor y gloria* se reutiliza la popular canción de Alaska y Dinarama «Como pudiste hacerme esto a mí» como «autorreferencia» a los inicios cinematográficos del director manchego en la evocación de un pasado irrecuperable; autoficción desde una mirada nostálgica, que trata de rememorar la época y cultura de la Movida madrileña en la que Almodóvar se

inició como cineasta. Este periodo que se alude es en el que se inscribe, como metatexto, el rodaje de *Sabor*, la última y exitosa película rodada por Salvador en la ficción, que se repone, treinta y dos años después de su estreno, en el marco de una retrospectiva de su obra.

La secuencia que analizaremos muestra la sala de cine abarrotada de público en la que acaba de finalizar la proyección del filme (del que solo se muestran los créditos finales en pantalla) en el momento en que está previsto un coloquio con el director y su protagonista, Alberto Crespo (Asier Etxeandía). Los créditos finales de la película, de color vivo y tipología propia del *pop art*, se acompañan de la popular canción de Alaska y Dinarama como símbolo que se identifica con el fenómeno cultural que supuso la Movida, y que, por ende, desde el comienzo de la secuencia ayuda a reconstruir ese pasado en su regreso al presente [F.1-4]. En una salita contigua, el moderador del coloquio (Julián López) y la representante de Alfredo, Mercedes (Nora Navas), se impacientan por la tardanza del realizador y el protagonista que no aparecen. De las paredes de la salita cuelgan los carteles de filmes canónicos de la cinematográfica española como *El verdugo* (1963), de Luis García Berlanga, con la intención de conectar *Sabor*, con el imaginario fílmico español [F.5-7]. El moderador realiza una llamada al teléfono móvil de Salvador. En ese preciso momento la música cesa [F.8].

A continuación, en la pantalla se muestra a Salvador y Alberto en la casa del primero, donde se habían reunido para salir juntos hacia el coloquio. Salvador muestra evidentes síntomas de haberse drogado y se lava la cara en el aseo para reponerse un poco. Al sonar su teléfono móvil, Salvador se resiste a contestar [F.9]. Entonces bebe directamente de una botella de licor. En el fondo, colgado de una de las paredes vemos como cita pictórica la obra «El racimo de uvas» (1944), de la pintora surrealista Maruja Mallo (Viveiro, Lugo, 1902 - Madrid, 1995), que simboliza la ebriedad y la sexualidad (el racimo tiene forma de pubis femenino) [F.10-11].

Finalmente, Salvador realiza una llamada al organizador del evento y con los teléfonos en modo de altavoz pegado al micrófono de la sala comienza un coloquio con el público en una secuencia que alterna las acciones que se muestran en los dos espacios diferentes de la sala de la filmoteca y la casa de Salvador [F.12-19]. Como respuesta a las preguntas del público, después de esnifar cocaína, Salvador manifiesta su desacuerdo con la interpretación que del papel protagonista de *Sabor* había realizado Alberto, si bien es cierto que, en sus propias palabras, aquella parecía haber mejorado con el paso de los años [F.13-23]. Comienza entonces un enfrentamiento entre Salvador y Alberto, que refleja, a todas luces, el estereotipo de las relaciones director-actor que tradicionalmente se han construido en el imaginario colectivo fílmico. El enfrentamiento, que refleja el distanciamiento que se había venido produciendo

entre ambos desde el rodaje de *Sabor* durante décadas, se incrementa con las incisivas preguntas del público y está a punto de llegar a la agresión física [F.21-33]. En la casa de Salvador el enfrentamiento entre los dos protagonistas crece presidido por la obra pictórica de Pérez Villalta¹⁰⁹ momento que se acompaña con una música electroacústica arpegiada y tensa del compositor Alberto Iglesias.

Al comienzo de la secuencia, la letra de la canción «Como pudiste hacerme esto a mí», en la que se expresan los reproches de una pareja sentimental con motivo de los celos, subraya y nos trae a la memoria la ruptura traumática entre Salvador y Alberto en el pasado. Además, el texto de la canción es presagio del enfrentamiento que entre ambos tendrá lugar al finalizar la secuencia, aludiendo así a la relación de amor-odio entre actor y director, un convencionalismo muy utilizado a la hora de tratar la reflexión sobre el acto de la creación artística en el medio cinematográfico.



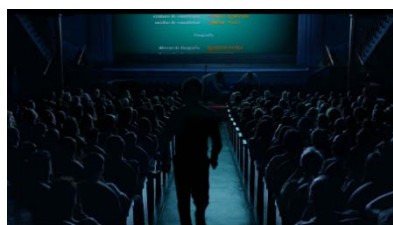
[F.1]



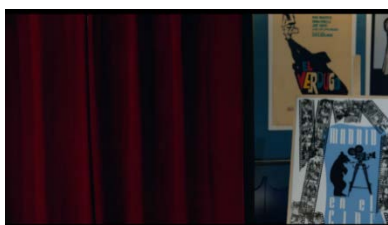
[F.2]



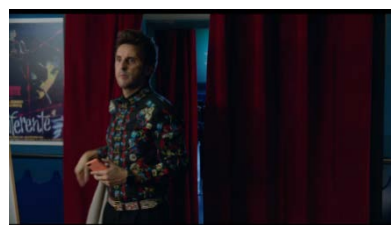
[F.3]



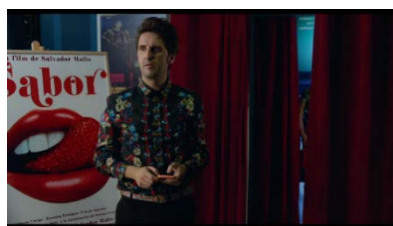
[F.4]



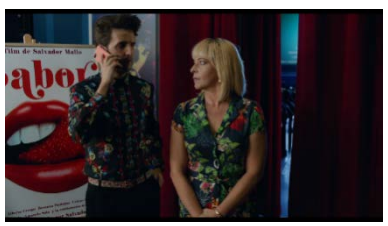
[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]

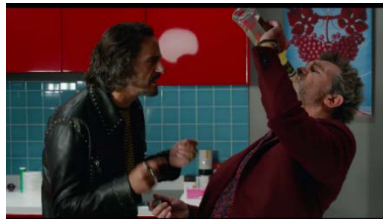


[F.9]

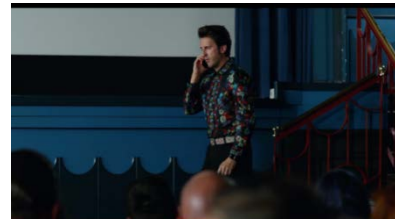
¹⁰⁹ En otra de las secuencias del filme Salvador Mallo descarta la posibilidad de prestar una de sus pinturas de Guillermo Pérez Villalta para una supuesta retrospectiva en el Guggenheim. El artista gaditano es uno de los pintores más reconocidos de la Movida. Su estilo postmoderno y el intenso colorido de su obra son referentes del universo fílmico almodovariano.



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



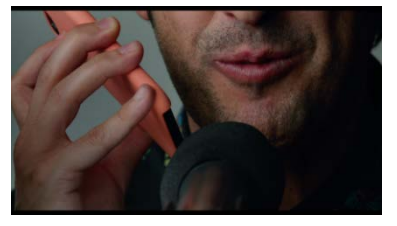
[F.15]



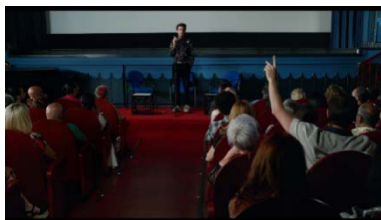
[F.16]



[F.17]



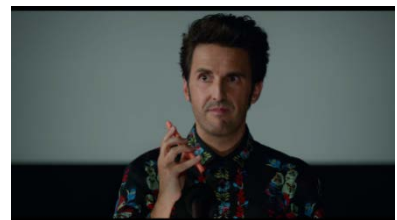
[F.18]



[F.19]



[F.20]



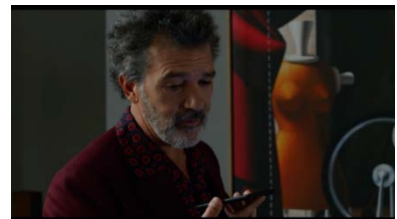
[F.21]



[F.22]



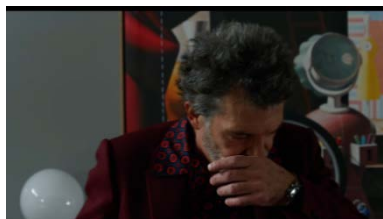
[F.23]



[F.24]



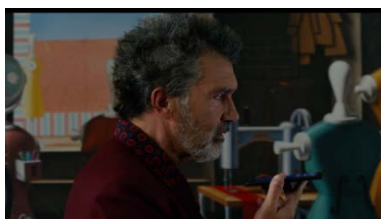
[F.25]



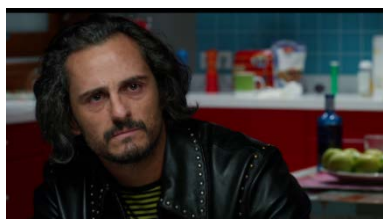
[F.26]



[F.27]



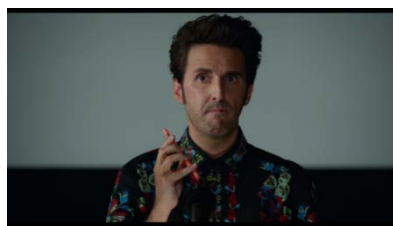
[F.28]



[F.29]



[F.30]



[F.31]



[F.32]



[F.33]

En síntesis, en la secuencia analizada, las relaciones hipertextuales y metatextuales evidencian las reflexiones que tienen lugar en la película como metaficción sobre el mundo del cine (el cine en el cine), las señas de identidad del cine nacional y el fenómeno creativo y cultural de la Movida madrileña. Con todo ello se trata de recrear, en definitiva, el mundo creativo que atesora el director manchego en su larga trayectoria cinematográfica, como autoficción. En este sentido, la popular canción de Alaska y Dinarama, «Como pudiste hacerte esto a mí», permite evocar un pasado irrecuperable, desde una mirada nostálgica, permitiendo al espectador viajar, en cierta forma, a la época de gran actividad creativa de la Movida madrileña.

V.4.2. LA COPLA EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL

La cinematografía postmoderna se presenta repleta de canciones populares que se podrían clasificar como coplas, boleros, pasodobles, rancheras, *standards* de jazz, números de zarzuela, canciones pop y rock o flamenco, entre otras muchas categorías genéricas consideradas «populares». Al margen de la problemática que suscita este tipo de categorizaciones, en las próximas líneas nos acercaremos a la primera de ellas: la copla y su papel en el cine postmoderno español.

Las producciones culturales son el campo de reflexión donde se forman identidades, y particularmente, las canciones son un artefacto de reflexión sentimental. Las canciones populares como textos, prácticas y discursos culturales han dado lugar a la construcción símbolos de identidad nacionales y a gestionar la movilización de las emociones de los espectadores. Esto es posible, como hemos apuntado anteriormente, porque la música carece de significados denotativos concretos, pero tiene un gran poder connotativo, siendo capaz de articular identidades y desatar emociones (Alonso, 2010). En torno a la copla, como símbolo de la identidad nacional española, se han negociado y construido diferentes significaciones en los distintos contextos sociales y políticos desde la República, el régimen franquista y la democracia hasta nuestros días (Arce, 2010).

Las populares coplas han sido (re)utilizadas en las producciones cinematográficas postmodernas como un elemento más, entre otros muchos. Este hecho declara su eclecticismo y pone de manifiesto los procesos de hibridación de elementos, formas y géneros que en ellas están presentes. La mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, y los procesos de descontextualización y (re)contextualización de músicas, son propios de un mundo donde la innovación estilística no parece posible. En este sentido, en la cultura postmoderna se manifiesta con profusión la reutilización de músicas del pasado de muy diferente signo, prosperando la nostalgia y los estilos retro, que reciclan antiguos géneros y estilos en nuevos contextos (Jameson, 1995 [1984]).

Para entender el papel que desempeña la copla en el cine español postmoderno debemos primeramente echar la vista atrás y examinar el bagaje histórico que esta práctica musical ha ido acumulando en el transcurso de los años. Durante décadas, nombres como los de Miguel de Molina, Estrellita Castro, Imperio Argentina, Concha Piquer o Juanita Reina popularizaron un repertorio que se convirtió en la banda sonora de varias generaciones.

La copla se inicia con figuras como La Argentinita; tiene su continuación en Pastora Imperio y Estrellita Castro, alcanza su momento de máxima popularidad con Conchita Piquer, Miguel de Molina o Juanita Reina, decae durante unos años en los setenta y resurge con el apoyo posterior de figuras como Carlos Cano, Joan Manuel Serrat o Terenci Moix, que reivindicaron el género alejándose de una visión dogmática, permitiendo el redescubrimiento, libre de prejuicios, de la canción española. Recientemente, las figuras de Rocío Jurado e Isabel Pantoja y las más jóvenes Pastora Soler, Clara Montes, Pasión Vega, Diana Navarro o Miguel Poveda, entre otros, dan muestra de cómo la copla resiste al paso de los años y de las modas.

Lo que hoy llamamos copla, y que en los años veinte del siglo pasado se denominaba «canción andaluza», formaba parte del cuplé (Arce, 2019: 3). Los cupletistas, en su mayoría mujeres, cantaban canciones de inspiración folclórica, que habían sido escritas sobre los tópicos y estereotipos de la españolidad representada por Andalucía. Esta región se había convertido en el lugar de referencia identitaria de lo español como un espacio geográfico idealizado donde tenían lugar historias de contrabandistas, gitanas y toreros; también de gente del pueblo entre las que se encontraban prostitutas y mujeres descarriadas (Alonso 2010: 105-142).

La copla presenta un repertorio de canciones concebido principalmente para las mujeres cuyos temas recurrentes son los amores torturados e imposibles, el desamor, los celos, los abandonos y las traiciones. En sus letras se percibe la crítica social y la complicidad con los marginados por la sociedad: prostitutas, pobres, trabajadores humildes o los emigrantes. Las canciones de la copla son, en sí mismas, pequeñas historias, por lo que poseen su propia

estructura narrativa. La mayoría de los relatos que nos cuentan las coplas tienen una estructura similar y están compuestos por una descripción que nos sitúa en el lugar en el que se desarrollan los hechos y de una narración donde se describen los sucesos que acontecen. El repertorio de la copla está plagado de narrativas metaficcionales porque «las coplas son canciones que cuentan canciones» (Arce, 2013: 294).

Desde el punto de vista musical, la copla era fácilmente identificable por el uso de una serie de elementos musicales que habían sido codificados muchas décadas antes: la escala y cadencia frigia (llamada también escala andaluza y tetracordo descendente frigio), la ambigüedad modal fluctuante entre el modo mayor y menor, los floreos y «ayeos» típicos del flamenco, y los patrones rítmicos y armónicos de la bulería, el pasodoble, la seguidilla o la zambra (Alonso 2010: 90). La copla, entendida como canción, nace en España a principios del siglo XX, coincidiendo con la revolución tecnológica, los avances en la democratización social, el desarrollo de las industrias culturales y el consumo de productos artísticos por las masas (Carreño López, 2015: 1). El gran hito de la cultura popular de la época fructificó en el nacimiento de una manifestación que, como la copla, es eminentemente popular y urbana.

Se puede considerar a la tonadilla escénica como la antecesora de la copla. La tonadilla, que floreció en la España del siglo XVIII, apareció como reacción a la ópera que amenazaba con eclipsar a la zarzuela. Como señala Ana Martín Villegas (2017: 31) la Generación del 98 y el Modernismo contribuyeron a su nacimiento. Antonio Machado Álvarez, conocido bajo el pseudónimo de «Demófilo», padre de los hermanos Machado, inculcó a sus hijos el amor por la tradición oral y la música flamenca e influyó decisivamente desde su cátedra de Sevilla en el estudio del folklore. Por otro lado, compositores de la talla de Isaac Albéniz, Manuel de Falla o Enrique Granados se comprometieron con dicho estudio y contribuyeron con sus composiciones a la consolidación e identidad de la copla, «porque vieron en ella la posibilidad de introducir nuevamente temas populares en la lírica, la poesía y la música» (Martín Villegas, 2017: 31).

En los años veinte y treinta del siglo pasado la mejoría económica propició la proliferación de casinos, cafés-cantante, así como otros espacios de encuentro y tertulia. Ana Martín Villegas (2017: 32) afirma que «en estos ambientes en los que políticos y filósofos alternaban con bailaoras y cupletistas, con cómicos y rapsodas, con toreros, militares y señoritos al uso, será donde entre habaneras, cuplés, pasodobles y espectáculos de flamenco, la copla encontrará su principal soporte y se afianzará».

Los miembros de la Generación del 27, y en especial el poeta Federico García Lorca, mantuvieron una estrecha relación con la copla y sus artistas. Lorca recogió tradiciones y canciones, recorriendo Granada y el Sacromonte, y las plasmó en sus piezas teatrales y en su

obra literaria, por ejemplo, en *Poema de cante jondo* (1931) y *Romancero gitano* (1928). El poeta recuperó coplas como «Los cuatro muleros», «En el café de Chinitas», «Los peregrinitos», «Anda jaleo» o «La Tarara», que formaban parte de la cultura popular y tradicional. Lorca entabló amistad con el cantante Miguel de Molina y con el poeta y letrista Rafael de León.

La revolución tecnológica que experimentó la España de principios del siglo XX repercutió ostensiblemente en el desarrollo de la industria cultural urbana en la que se inscribe la copla. Los medios de comunicación de masas como la radio y el cine incidieron notablemente en la difusión de sus canciones, convirtiéndose en las protagonistas de numerosas películas y programas de radio. Por un lado, no se puede entender la copla sin el fenómeno de la radiodifusión. La radio permitió introducir la copla en los hogares de los españoles, llegando a convertirla en un fenómeno de masas. Por otro, para nuestra investigación es fundamental entender la presencia de la copla en la industria cinematográfica.

En el periodo republicano es paradigmático el ejemplo de la película *Morena Clara* (Florián Rey - Juan Mostazo, Rafael Martínez, 1936). Este filme es el resultado de la idea por parte de Florián Rey de llevar al cine la comedia teatral homónima de éxito de Antonio Quintero y Pascual Guillén. CIFESA, la productora más importante de ese momento, tenía los derechos. Habían sucedido inmediatamente antes los grandes éxitos de *La hermana San Sulpicio* y de *Nobleza baturra*, las dos películas igualmente dirigidas por Florián Rey e interpretadas por Imperio Argentina. Las tres películas responden a un modelo que termina imponiéndose como el más popular: adaptaciones de comedias teatrales de éxito que mezclan el costumbrismo regionalista, que cuentan historias de amor interclasistas o interraciales, con un componente folclórico, basándose en las canciones de Imperio Argentina con un tono folletinesco, melodramático y de comedia. Frente a las ideas laicas y el ideario progresista de la República, el modelo de cine conservador, costumbrista y folclórico será, curiosamente, el que terminará imponiendo en los gustos del público de la República.

El contexto histórico del estreno de *Morena Clara* se circunscribe a unos meses del estallido de la Guerra Civil. Una vez comenzada la guerra, la película siguió proyectándose en los dos bandos, la España republicana y en la nacional, hasta marzo del 37 y eso a pesar, por lo que respecta a la España republicana, de que era conocida la adhesión a la causa franquista tanto de Florián Rey como de Imperio Argentina. Son tres las canciones interpretadas por Imperio Argentina que se incluyen en el filme: «Échale guindas al pavo», «La falsa moneda» y «El día que nací yo», todas ellas con música de Juan Mostazo y letra de Ramón Perelló y Sixto Cantabrana.

Con el advenimiento del régimen de franquista, la copla fue objeto de distintas estrategias de control, represión y manipulación como lo fueron todas las demás prácticas musicales en este periodo (Pérez Zalduondo y Quesada, 2013); Suárez-Pajares (2013); Iglesias (2017); Arce (2019)¹¹⁰. Los intentos de apropiación de la copla por el régimen dieron lugar a la construcción de nuevas lecturas de este fenómeno musical. En este sentido, la historiografía presenta numerosos textos en los que la copla se identifica con el régimen franquista. Este es el caso del *Cancionero general del franquismo*, de Vázquez Montalbán (2000). Este intento de apropiación de una práctica musical compleja como es la copla es el motivo por el que, en la actualidad, el público en general considera que la canción española está enérgicamente asociada a los valores y discursos del régimen franquista, momento en el que algunos sitúan erróneamente su origen.

Por el contrario, algunos estudiosos como Silvia Martínez (2013: 90-100) y Pilar Ramos (2013: 235-252) cuestionan la asimilación de la copla con la propaganda franquista; y otros, como Stephanie Sieburth (2016) relaciona las canciones de Concha Piquer con el duelo de los perdedores y olvidados por el régimen. En este sentido, se puede hablar de la polivalencia de la copla, puesto que, por un lado, sirvió para consagrar a Concha Piquer, considerada la intérprete del régimen, y a la vez, a Miguel de Molina como el artista republicano, amigo de Lorca y La Argentinita, represaliado y exiliado (Arce, 2019: 10).

Según Jo Labanyi, el género folclórico se originó en la II República, momento en que la asimilación del estereotipo de lo andaluz resultó un producto lo suficientemente rentable como para que interesara a la industria cinematográfica alemana y se convirtiera en la principal oferta de entretenimiento del primer franquismo (Labanyi, 2001: 83-98). En este sentido, es bien conocida la participación de Florián Rey e Imperio Argentina en producciones alemanas durante dominación del régimen nazi (Estivill, 1997).

Como señala Julio Arce (2019: 4), «el auge de las llamadas cantantes folclóricas no se produjo en los primeros años del franquismo, sino hacia mediados de los cuarenta y, en mayor medida, en la década siguiente». Es importante destacar que el franquismo ideológico, gracias a sus estrategias de persuasión y, sobre todo, de represión, favoreció el apogeo de la copla. Sin embargo, a pesar de las estrategias de apropiación llevadas a cabo por el régimen, la copla mantuvo vinculaciones significativas con los vencidos. Así, los temas recurrentes del género

¹¹⁰ El campo de la música académica en el franquismo ha sido analizado, entre otros, por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (2013) o Javier Suárez-Pajares (2013). En lo que respecta a la música popular urbana han sido menos los estudios que analizan el control institucional. Iván Iglesias (2017), por ejemplo, destaca las dificultades que tuvo el Estado al intentar controlar una música como el jazz, que representaba la modernidad y Julio Arce (2019) estudia la figura de Miguel de Molina y la copla desde la perspectiva de la memoria histórica.

son los amores torturados e imposibles, un buen correlato con el clima moral del franquismo, en el que se ejercía una dura represión sexual. La mujer retratada en la copla, estaba en el extremo contrario del estereotipo hacendoso que predicaba la Sección Femenina o la Iglesia. Durante la posguerra las estrellas femeninas de la llamada canción española, como Concha Piquer, Lola Flores, Marujita Díaz o Juanita Reina se convirtieron en las estrellas indiscutibles del género. Como subraya Arce, al margen de cuestiones ideológicas y culturales, «las películas folklóricas fueron un medio efectivo para la promoción de artistas por parte de la industria musical que actuaba en perfecta simbiosis con la industria cinematográfica» (Arce, 2010: 100).

La ideología del régimen totalitario de Franco no fue homogénea. Adoptó políticas nacionales e internacionales en función de las circunstancias que le resultaban más convenientes con el objetivo de lograr su supervivencia al nivel más puramente adaptativo. A través de los años tan solo conservó el carácter nacionalista y conservador, implementando diferentes métodos que permitieron el control ideológico de los productos de entretenimiento. No obstante, la industria cultural permaneció en todo momento en manos privadas. En el ejercicio de este control se instrumentalizaron mecanismos censores que, según Eduardo Rodríguez Merchán (2010), escondían un durísimo y arbitrario control sobre las historias y las personas. Las comisiones de censura fueron formadas por falangistas, militares, funcionarios y miembros de la iglesia católica. Éstos últimos tendrían mayor peso a partir de 1945. Los poderes eclesiásticos y los Gobernadores Civiles determinaban los límites de lo moral y lo políticamente correcto en los espectáculos populares en los que se incluía la copla. Con la muerte de Franco el aparato censor se fue desmantelando paulatinamente, permitiendo la visualización de otras realidades y discursos presentes en las producciones culturales populares, como es el caso de la homosexualidad en el cine (Melero Salvador, 2010).

El cine del periodo franquista es fundamental para entender el papel de la copla en este momento histórico. En este medio encontró una vía de enorme difusión entre el público. En sus inicios y hasta su etapa de mayor esplendor, el género musical folclórico cinematográfico, en el que es habitual la presencia de este tipo de canciones, presentaba toda una serie de características muy acentuadas: comedia romántica y final feliz, exaltación de lo español, elementos costumbristas y populares, visión idealizada de la realidad y retrato del héroe español en la figura de su protagonista (Arce, 2013: 297). Un buen ejemplo de película musical folclórica estrenada durante el primer franquismo es la película *Torbellino* (Luis Marquina – José Ruiz de Azagra, 1941) protagonizada por Estrellita Castro.

Sin embargo, en 1952 se estrenó la película *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga – Jesús García Leoz, 1952). A pesar de la apariencia de producto destinado al

consumo popular como una comedia musical folclórica más, manifestaba, tanto en su discurso visual como en el musical, una marcada función paródica que persiguió subvertir el discurso oficial que el régimen franquista trataba de difundir mediante la apropiación de este modelo cinematográfico. *Bienvenido Mr. Marshall* «se convirtió en una de las primeras muestras del cine disidente» (Arce, 2013: 297). Quizá por este motivo la película no tuvo la aceptación deseada entre un público popular acostumbrado a ver cómo Imperio Argentina o Estrellita Castro se ganaban, con su gracia y desparpajo, el amor del marqués, el juez o el señorito de turno, a la par que el cariño del espectador. Al contrario, en la película de Berlanga «algunos personajes se construyen con estereotipos llevados al extremo, lo que los convierte en seres grotescos (magistralmente acompañados por la música de García Leoz)» (Arce, 2013: 298).

Como recapitulación y de acuerdo con Salaün (1990) y Vázquez Montalbán (2000: XVIII) podemos afirmar que la copla es heredera de la escena del cuplé y de los espectáculos de variedades de la República. Con respecto a la evolución de la copla Julio Arce (2019: 4) afirma:

En los años veinte había surgido una variedad de cuplé, el cuplé regional, desde donde se proyectó el cuplé andaluz y que devino en «canción española» durante el franquismo. Lo que perdió de procacidad, sicalipsis o transgresión, lo ganó en casticismo, decencia y exaltación nacionalista. La copla, aunque tuvo su periodo de mayor apogeo durante los años cuarenta y cincuenta, no fue una consecuencia del franquismo puesto que estaba plenamente constituida con anterioridad al régimen del 18 de julio.

En todo caso, las canciones andaluzas, españolas o coplas fueron una construcción folclorística. Se trata de creaciones propias de un contexto urbano que se difundían por los medios de entonces (radio, cine y disco) y que reflejaban las dinámicas de un mercado capitalista, pero que apelaban a lo popular, a lo tradicional, a lo ancestral y a lo étnico (Arce, 2013: 294). La copla no es el resultado de una mentalidad conservadora o tradicionalista, sino de una modernidad capitalista en la que los consumidores se identifican con unos productos musicales híbridos que, como la copla, mezclan elementos supuestamente autóctonos y tradicionales con formas de creación, difusión y comercialización modernas. En este sentido, bajo la apariencia de lo auténtico y español se oculta un producto de la industria cultural, en cierto sentido estandarizado, mistificado y artificioso (Woods, 2007: 46).

Continuando con el devenir histórico, en los años setenta tuvo lugar un cierto declive de la copla debido a varios factores: la retirada de los autores Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga de la actividad creadora y la identificación de la copla con la España franquista en un momento de cambio político y social. En la recién llegada democracia se renegó de unas canciones que se consideraban pasadas de moda, superficiales y, sobre todo, vinculadas a una dictadura que trató de apropiarse de su uso, dando paso a nuevas formas

expresivas como la canción de cantautor, el pop, el rock o el folk, entre otras. Sin embargo, a partir de los años ochenta, figuras como Carlos Cano, Joan Manuel Serrat, Martirio o Terenci Moix pusieron en valor de nuevo el género de la copla, distanciándose del dogmatismo con el que se la había tratado hasta ese momento, lo que posibilitó el redescubrimiento, libre de ataduras, de la canción española.

Como afirmábamos, en la copla se han negociado y construido diferentes significaciones en los diferentes contextos sociales y políticos de la república, el régimen franquista y la democracia hasta nuestros días. En este apartado trataremos de mostrar la manera en que la copla se (re)utiliza en la cinematografía postmoderna española, para lo que hemos seleccionado secuencias de las películas *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar - Bernardo Bonezzi, 1984), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri - Gregorio García Segura, 1989), *Carne trémula* (Pedro Almodóvar - Alberto Iglesias, 1997), *Los Abrazos rotos* (Pedro Almodóvar - Alberto Iglesias, 2009) y *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014) donde se reciclan varias de las canciones más famosas de la copla española: «La bien pagá» de Ramón Perelló y Juan Mostazo, «¡Ay, mi perro!» de José del Valle y Manuel Gordillo; y por último, las populares «A ciegas» y «La niña de fuego» de los célebres autores Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga.

Además, trataremos de mostrar la importancia que los grandes cantantes de copla que interpretan las versiones que se (re)utilizan en la filmografía mostrada tienen en la construcción de un imaginario musical hispano. Estos son los casos de Miguel de Molina, La niña de Antequera o Manolo Caracol. Asimismo, analizaremos los procesos de estilización y sofisticación que experimentó la copla «A ciegas» en la versión orquestada realizada por Alberto Iglesias, y que contó con la voz del cantaor flamenco Miguel Poveda, para *Los Abrazos rotos* de Pedro Almodóvar. Como veremos, estos procesos posibilitaron el viaje transmediático de esta copla a espacios «performativos» eminentemente «clásicos» como el auditorio.

V.4.2.1. *¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO!* (1984)

Como señala José Enrique Mora Díez (2015), en el filme *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, Pedro Almodóvar trata de recuperar la herencia del sainete y la astracanada. Este tipo de teatro popular cómico fue muy popular en los escenarios españoles durante el primer tercio del siglo XX. Cultivado por los dramaturgos Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández caracterizó a la denominada «otra» Generación del 27, desde Jardiel Poncela a Miguel Mihura, y las publicaciones de La Codorniz, revista en la que se formaría el guionista Rafael Azcona.

«Es en la obra de estos dramaturgos, y en cierto cine de Edgar Neville, Luis García Berlanga y Fernando Fernán Gómez, donde debemos buscar los orígenes remotos del universo almodovariano» (Mora Díez, 2015).

La comedia y vodevil se dan cita en esta película siguiendo la tradición hispana del entremés, el sainete, el esperpento y la astracanada, mostrando su característico humor negro, la deformación cómica de la realidad y su irrefrenable tendencia al tremendismo. En esa tradición sainetesca, el asesinato de la mujer a manos del marido era un tópico al que se acudía desde una mirada jocosa. En la relectura del filme almodovariano, por el contrario, es Gloria (Carmen Maura), la protagonista femenina, quien asesta a su marido un golpe mortal con una pata de jamón (uno de los símbolos más reconocibles de la cultura española). Al llegar la policía, el arma asesina sirve de ingrediente para un sabroso caldo en la cocina. Este ejemplo muestra la manera trasgresora en que «el cineasta reelabora la tradición hispana para ofrecer una mirada diferente sobre el imaginario nacional, acorde con una nueva imagen de la mujer y la familia» (Mora Díez, 2015).

Almodóvar eligió la copla «La bien pagá», una canción compuesta en la década de los treinta con música del compositor sevillano Juan Mostazo (1903-1938) y letra del murciano Ramón Perelló (1903-1968) en una interpretación del malagueño Miguel de Molina (Málaga, 1908 – Buenos Aires, 1993), para incluirla en una de las secuencias del filme *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar - Bernardo Bonezzi, 1984). La película de Almodóvar retrata el calvario de un ama de casa en el infierno urbano contemporáneo. Gloria, un ama de casa frustrada, malcasada y adicta a las anfetaminas, vive en una comunidad de vecinos de un barrio humilde del extrarradio de Madrid con su marido Antonio (Ángel de Andrés López), que es taxista, falsificador y machista, un hijo menor inmerso en el mundo de la prostitución (Miguel Ángel Herranz), otro hijo traficante de drogas (Juan Martínez) y una suegra neurótica (Chus Lampreave). Su única amiga es una vecina prostituta (Verónica Forqué).

En la película se emplea la canción «La bien pagá» en una secuencia de montaje paralelo que, a modo de comentario paródico, denuncia el papel tradicional de la mujer en la familia. La música comienza a sonar cuando Gloria y Antonio inician una escena amorosa en el lecho conyugal, con un resultado frustrante para la mujer, que se entrega por dinero, como mantenida o sujeto pasivo; mientras tanto, la abuela y uno de sus hijos ven, en la televisión del salón adyacente, un extravagante videoclip protagonizado como cameo por el propio Almodóvar y por Fabio McNamara, conocido personaje de la movida madrileña, en una representación de la ambigüedad sexual y la exaltación de los sentimientos. Esta exaltación sentimental emplea como vehículo el género del melodrama, cuyos convencionalismos se muestran de un modo exagerado en la secuencia con una función metatextual explícita. Pedro Almodóvar supo

descontextualizar con maestría esta copla, dotando al discurso fílmico de una nueva significación en un intento de desmitificar el matrimonio (pilar de la sociedad para el régimen franquista) desde el ideario de la Movida madrileña y la estética *kitsch*. Como señala Julio Arce (2019: 5) «[...] la canción nos remite a la España de los perdedores, de las clases subalternas» que, a pesar de cambiar el ámbito rural por el extrarradio urbano en busca de un mejor futuro, no encuentran la posibilidad de ascenso social. Retrato de una sociedad en la que se pone de manifiesto la falta de permeabilidad de «una España oscura que, no obstante, se revisita con nostalgia».

Para entender la nueva significación que adquieren los distintos elementos presentes en los discursos visuales y musicales de la secuencia debemos conocer las connotaciones que esta canción y su intérprete, Miguel de Molina, han ido acumulando a lo largo de la historia hasta el momento de su inclusión en este filme a mediados de los años ochenta. La canción «La bien pagá» es una zambra escrita durante la II República. Según uno de sus autores, Perelló, en su estreno, y hasta que en 1938 el cantaor malagueño Miguel de Molina la incluyera en su repertorio, fue un rotundo fracaso. Compositor y letrista tuvieron que retocarla para convertirse en uno de los más conocidos estándares del género. Ni su origen republicano, ni la represión sufrida por su autor Ramón Perelló o su intérprete habitual, Miguel de Molina, impidieron los intentos de apropiación por el franquismo de una canción que formó parte de los repertorios de variedades de la zona republicana. «La bien pagá» pone en boca de un hombre los reproches amorosos hacia una prostituta. Como la mayoría de las coplas cuenta una historia o representa un momento de esa historia. El tema de la prostitución y la marginalidad fue recurrente en las letras de la copla. «Ojos verdes», otra de las canciones del repertorio de Miguel de Molina, popularizada durante la Guerra Civil por Concha Piquer, también aborda el tema de la prostitución. El «Romance de la otra» cuenta la historia de un adulterio; en «La Parrala» la protagonista es una alcohólica y en «A la lima y al limón» se cuenta la historia de una «solterona» (Arce, 2019: 5).

La figura de Miguel de Molina ha sido estudiada, entre otros, por Elsa Calero Carramolino (2014), que nos ofrece datos sobre su biografía y su carrera artística, y por Julio Arce (2019), que se acerca a su figura desde la perspectiva de la memoria histórica.

Miguel de Molina fue el creador de un estilo propio, encargándose personalmente del diseño y confección de su propio vestuario: vestido con chaquetilla blanca y pantalón ajustado, cuando no con una torera de lentejuelas o con una blusa roja con lunares, completando el atuendo con un sombrero de ala ancha. Solía cantar acompañado de una bailarina (Pilar Calvo, esposa del guitarrista flamenco Luis Maravilla, y Adelita Durán fueron parejas suyas en

aquellos años treinta de continuos éxitos) a la que contaba las historias de amor de sus canciones, mientras bailaba a su alrededor.

Era algo excepcional que un hombre recurriera a un repertorio de canciones, concebido principalmente para las mujeres. La homosexualidad de Miguel de Molina y su estética en la puesta en escena conectan de un modo directo con la identidad del cineasta manchego Pedro Almodóvar y su estética cinematográfica propia del pop y el *camp*. En el cine de Almodóvar la orientación sexual de su director se pone de manifiesto; entre otros aspectos, a través de la frecuente aparición en pantalla de homosexuales, travestis y transexuales, siempre relacionados con ambientes sórdidos y marginales, y con la predominancia de las mujeres como protagonistas. En cierto sentido, los travestis, que tanto predicamento tuvieron en la España de los años veinte y treinta, fueron los precursores de una «cultura *camp* [...] presuntamente preferida por una mirada homosexual» (Mira 2004: 105). Sin embargo, como señala Julio Arce (2019: 9) «la propuesta artística de Miguel de Molina era diferente puesto que no pretendía imitar ni suplantar la feminidad de las cupletistas».

Por otro lado, la vestimenta colorida tan característica y personal de Miguel de Molina tiende puentes con el cine almodovariano y la estética colorida de su puesta en escena (vestuario, escenarios y *atrezzo*) que, si bien son propios de la estética *kitsch* en la que se inscribe, denotan aspectos, todos ellos, que hacen patente la identificación del cine de Almodóvar con la figura de Miguel de Molina.

En el medio cinematográfico, la identificación de la canción «La bien pagá» con una posición de crítica social, sin duda, se vio reforzada por su inclusión en la película *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino - Manuel Parada, 1971). Se trata de un documental en el que se ilustran las imágenes de la España de la posguerra con canciones populares, tratando de evocar, pasadas tres décadas, ese pasado. En este filme se incluyeron varias canciones interpretada por Imperio Argentina, Estrellita Castro, Miguel de Molina, Lola Flores, Celia Gámez o Juanita Reina, entre otros. En el caso de «La bien pagá» se utilizó una grabación interpretada por Miguel de Molina cuyo registro sonoro data de 1944¹¹¹. La canción «La bien pagá» acompaña escenas de pobreza y miseria, y se identifica con la España de los perdedores. *Canciones para después de una guerra* fue rodada en 1971 pero no se estrenó hasta 1976, para evitar los problemas de la censura.

¹¹¹ Se utilizó la grabación editada en Barcelona en 1944, realizada por la Compañía del Gramófono Odeón 184517. La canción aparece en la cara B de un disco de 78 revoluciones por minuto. En la cara A figura «Ojos verdes», otro de sus grandes éxitos.

En 1983 se estrenó *Vestida de azul*, de nuevo un documental, dirigido por Antonio Giménez-Rico en el que varias transexuales y travestis cuentan sus problemas y vicisitudes. El cierre de la cinta se hace con «La bien pagá» de Miguel de Molina mientras se ve a una de las protagonistas ejerciendo la prostitución.

Al año siguiente, Pedro Almodóvar incluye la canción en la película que nos ocupa: *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* En ella, Almodóvar supo descontextualizar con esta copla, dotando al discurso fílmico de una nueva significación.

En el dormitorio, el marido Antonio siente un repentino deseo de mantener relaciones sexuales con Gloria, que acaba de pedirle dinero para pagar la letra del televisor y, de paso, para el dentista de uno de sus dos hijos. El marido empuja a su mujer sobre la cama, sin atender a sus quejas [F.1]. Mientras tanto, en la sala de estar, la abuela Blasa, representante del viejo orden, ve con su joven nieto Toni la televisión, en la que se emite un particular de videoclip en el que podemos escuchar la copla «La bien pagá», en versión de Miguel de Molina [F.2]. El decorado muestra una estancia y un vestuario romántico, el escenario prototípico del melodrama, que conecta con el teatro lírico y, en particular, con la zarzuela [F.3], e incluso vemos las cámaras de televisión que ruedan en un alarde de metatextualidad: el teatro musical en la pantalla del televisor, y a su vez, las cámaras de televisión en la pantalla de cine [F.4].

El extravagante videoclip es protagonizado como un cameo por el propio Almodóvar que interpretando en *playback* la canción vestido con traje militar de gala, junto a Fabio McNamara, que aparece vestido de mujer, con traje de época, frente a un tocador, mientras se acicala [F.5]¹¹². Al fondo, tras unos cortinajes barrocos y unos carteles de las primeras películas de Almodóvar, preside la escena una reproducción de la Venus de Milo como sublimación de la belleza femenina mutilada. En paralelo a este videoclip que evidencia una marcada estética *kitsch*, asistimos a la infeliz relación sexual entre Gloria y su marido en el dormitorio, mientras se escucha el significativo texto de la canción: «si tú eres la bien pagá / porque tus besos compré / y a mí te supiste dar / por un puñao de parné / bien pagá fuiste mujer». Antonio parece terminar repentinamente, impotente o precoz, dejando a Gloria insatisfecha [F.6].

Para culminar, el protagonista del videoclip, acerca la mano al rostro de la (supuesta) mujer, y parece arrebatarle los labios, la boca, que aparecen pintados en su mano, en un gesto de reminiscencias buñuelas donde resuenan ecos de *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929) [F.6]. La mujer, sin brazos y sin boca, sin capacidad de acción ni palabra. Terminada la canción, frente al televisor. La abuela sentencia: «¡qué bonitas eran las canciones de mi época!».

¹¹² Alejandro Yarza (1999) afirma que el *camp* es una estética estrechamente relacionada con el travestismo, el disfraz y la ambigüedad sexual que fue esencial en el proceso de recuperación de la cultura popular hispana.

A continuación, observa en la portada de una revista una fotografía de Grace Kelly, imagen por antonomasia de las revistas del corazón y personaje cuya vida, más allá del puro y romántico amor, encierra la sospecha de una cierta relación entre matrimonio, riqueza y ascenso social [F.7]. Toni, el hijo mayor del matrimonio y traficante de drogas, vomita sobre su abuela tras marearse como consecuencia de haberse fumado unos porros (como confiesa al finalizar la secuencia) [F.15].

Como afirma José Enrique Mora Díez (2015: 4) «En el conjunto de la escena, la imagen familiar queda deconstruida en una compleja red de elementos melodramáticos, juegos de género y ambigüedad sexual, donde la copla, y la zarzuela, recontextualizadas y reformuladas, denuncian el trasfondo machista del modelo familiar tradicional; y, por supuesto, revelan la estrecha relación entre el imaginario del matrimonio, la economía y el sexo» sin por ello perder cierto carácter nostálgico.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



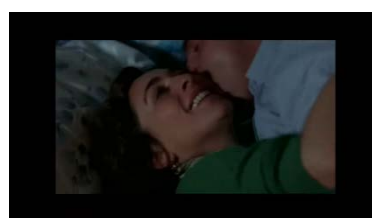
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

El personaje que interpreta el propio Almodóvar en esta secuencia, al contrario que en su vida real, representa la masculinidad rígida, hierática, que tiene su expresión en la imagen en una puesta en escena en la que deambula marcial al pulso de la zambra vestido de militar anacrónico. La escena, a su vez, manifiesta la ambigüedad tan pretendida por el cine de Almodóvar, al mostrar paralelismos con la puesta en escena de Miguel de Molina. De un modo complementario, Fabio McNamara representa la ambigüedad en la imagen de la mujer.

En síntesis, como afirma la politóloga Paloma Aguilar Fernández (2008: 25) los cantantes son «emisores de memoria», pues tienen acceso a los medios de difusión para propagar sus interpretaciones del pasado. Así, durante la Transición los emisores de la memoria construyeron nuevos relatos del pasado sobre la base de acontecimientos que habían permanecido reprimidos, prohibidos o marginados. La construcción de estos nuevos relatos provocó que se estableciera un nuevo canon. La ideología de izquierda encontró en Miguel de Molina una figura a reivindicar y empezó a indagar en nuevos sentidos de la canción española que superaran su consideración de música franquista. En este sentido, en la secuencia analizada, Almodóvar utiliza la ambigüedad que la música procura a la secuencia. Por un lado, como crítica a los discursos del régimen franquista que deviene de la convencional asociación del género de la copla con el ideario del antiguo régimen; mientras que, por otro, se identifica con la figura de Miguel de Molina y su declarada homosexualidad, identificándose con los discursos de los reprimidos, los prohibidos, los marginados, como relectura transgresora de género.

V.4.2.2. *LAS COSAS DEL QUERER* (1989)

Cinco años después del estreno del filme *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* de Almodóvar se estrenó la película *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri - Gregorio García Segura, 1989). Se trata de un homenaje al mundo de la copla¹¹³, un intento de recrear el tradicional cine folclórico español en el que se hace un uso más convencional de las canciones como número musical. En el filme de Chávarri se mezclan los géneros biográfico-ficcional, el cine musical, la comedia y, nuevamente, el melodrama.

En *Las cosas del querer* la narración se sitúa al finalizar la Guerra Civil y la posguerra, momento en el que un cantante homosexual (Manuel Bandera), un pianista (Ángel de Andrés López) y su novia y «bailora» Pepita (Ángela Molina), que alcanzará el éxito con el nombre artístico de Dora, se unen para formar una agrupación que alcanzará fama y triunfará cantando copla en toda España. Cuando regresan a Madrid, empiezan para ellos los peores momentos de su carrera; un aristócrata de la capital, aburrido y en busca de fuertes emociones, arremete contra Mario por su condición de homosexual. Mientras, la madre de Pepita conspira para separarla de su novio.

A pesar de la advertencia que aparece en los títulos de crédito finales del filme, en los que se afirma: «los personajes de esta película son imaginarios, cualquier parecido con personas reales es pura coincidencia», es evidente que la película está libremente inspirada en los comienzos musicales y la vida del artista malagueño Miguel de Molina, como biografía ficticia, y en las causas que provocaron su exilio en Argentina, dándose cita parte de su repertorio de canciones. Elsa Calero Carramolino se refiere a este filme como: «aquella película pseudo-fantástica en la que se jugó a retratarle sin ningún atisbo de elegancia y, por supuesto, sin un ápice de consentimiento de quien fue tan coqueto para sí, como lo fue de su arte» (Calero Carramolino, 2015: 2). En su autobiografía, titulada *Botín de guerra*, Miguel de Molina comenta lo siguiente sobre esta producción: «Una de las últimas barrabasadas que debí sufrir fue que se hiciera en España una película titulada *Las cosas del querer* y que, para publicitarla, se lanzara indirectamente la idea de que era mi vida, sin pagarme un céntimo. Cuando intenté algún reclamo y el productor Luis Sanz aseguró que “se trataba de una obra de ficción y que cualquier parecido era pura casualidad”, no supe si reír o llorar de rabia» (Molina, 1998: 310).

¹¹³ En el comienzo de los títulos de crédito iniciales del filme se hace una declaración de intenciones con la inclusión de una dedicatoria a los grandes autores de copla de la posguerra: «A Quintero, León, Quiroga, Mostazo, Solano, y a tantos otros autores, que hicieron posible la Canción Andaluza».

Polémicas a parte, la película debe su nombre a la canción homónima que aparece en el filme, junto a otras coplas, como números musicales. La canción «Las cositas del querer», que es el título de la canción en el momento en que fue escrita, es una farruca compuesta en la década de los cuarenta por los autores Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga. En ella se narra la felicidad del enamoramiento entre personas de muy distinta condición. Esta canción se popularizó en la década de los cuarenta en la interpretación de la joven y malograda estrella de la copla, Mari Paz¹¹⁴. En el filme de Chávarri las coplas y las canciones populares son interpretadas por la voz de sus protagonistas. Así, «Las cosas del querer» y «El olé», ambas de los autores Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga, aparecen interpretadas a dúo por Ángela Molina y Manuel Bandera. De estos mismos autores, «Ay carabi y hurí», se canta como el fin de uno de los espectáculos de variedades que se muestran en pantalla y es interpretada por el conjunto de cantantes sobre el escenario, y «Compuesta y sin novio» es interpretada con un alarde de comicidad por María Barranco.

En la película Ángela Molina tuvo la oportunidad de desarrollar su faceta musical y de homenajear a su padre, el célebre cantante de copla Antonio Molina, a quien en su infancia acompañaba en algunas giras. Las canciones «Herencia gitana» de Ramón Perelló y Juan Mostazo; «El morrongo» («Tango del Morrongo») de la zarzuela «Enseñanza Libre» (1901) de Guillermo Perrín, Miguel de Palacios y Gerónimo Jiménez Bellido y «Triniá» de Salvador Valverde, Rafael de León y Manuel López-Quiroga son

Por otro lado, «Te lo juro yo» con letra de Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga, «Sevillanas del espartero» de Salvador Valverde, Rafael de León y Manuel López-Quiroga y «La bien pagá» de Ramón Perelló y Juan Mostazo son interpretadas por el actor Manuel Bandera.

En el filme de Jaime Chávarri también podemos escuchar canciones populares en los años cuarenta pertenecientes a otros géneros musicales como son los casos de «El Week End», de Quintero, León y Quiroga, que aparece interpretada por la actriz Eva León; «Mi casita de papel», de Mercedes Belenguer y Francisco Codoñer, que interpreta el propio Chávarri, como cameo, actuando en el papel de cantante de un local nocturno y luego por el trío de protagonistas. La canción popular «El cocherito leré» y «El tracatrá», esta última con letra de Lázaro Irazábal y música de Gregorio García Segura, son interpretadas por María Barranco y

¹¹⁴ La grabación más popular es la editada en Barcelona en 1943, realizada por la Compañía del Gramófono Odeón 203.929. La canción aparece en la cara B de un disco de 78 revoluciones por minuto. En la cara A figura el fado «Boca de rosa».

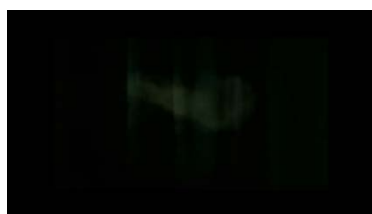
Dora (Ángela Molina), respectivamente, en un sarao en casa del aristócrata tras el éxito de una de las representaciones como expresiones populares. Además, la canción «Chica Chewing Gum», compuesta exprofeso para la película, con letra del propio Jaime Chávarri y música de Gregorio García Segura, es interpretada por María Barranco. Por último, debemos señalar la aparición del «Tango de la Menegilda» de la zarzuela *La Gran Vía* (1886) con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, y libreto de Felipe Pérez y González, que es cantado por la actriz María del Carmen Ramírez.

En *Las cosas del querer* tienen lugar diálogos metatextuales en forma de citas a imágenes, y a las músicas que las acompañan, que conectan al filme con el mundo del cine, es decir, refieren al cine dentro del cine. En una de las primeras secuencias, que nos sitúa en los días que siguieron a la victoria de los sublevados, Mario es detenido y encarcelado por negarse a cantar el *Cara al sol* ante la exigencia de un grupo de falangistas. Entonces comenzamos, mientras las imágenes muestran a un Mario abatido tras las rejas de una celda, a escuchar *Suspiros de España*. Mientras, un montaje paralelo nos lleva al año 1941. En un cine de la capital madrileña, Pepita, junto a su ayudante, Balbina, (Amparo Baró) y a su hermana (Diana Peñalver), asisten a la proyección de la película *Suspiros de España* (1936) de Benito Perojo. En pantalla aparece en primer plano su protagonista, la gran estrella de la copla del momento, Estrellita Castro, cantando el popular pasodoble homónimo del compositor Antonio Álvarez Alonso (1867-1903) cuya letra se escribió para que pudiera ser cantada en la cinta por la cantante sevillana. Las imágenes proyectadas sirven como excusa para que Balbina y la hermana de Pepita mantengan una acalorada discusión sobre quién es la más grande cantante de entre las dos estrellas de la copla y del cine del momento: Estrellita Castro e Imperio Argentina. Las imágenes y la música se emplean con una función de homenaje y nostalgia del pasado rememorando la copla y el cine.

Por otro lado, señalaremos la escena en que Pepita, cuya actividad artística se desarrolla ahora en solitario al margen de la de Mario, rueda como protagonista un musical al estilo de Hollywood. Caracterizada con una peluca rubia y un vestido negro de plumas, Pepita firma autógrafos y camina por un escenario que simula ser una calle, en cuyo fondo se sitúa una valla en la que podemos ver los carteles publicitarios de varias de las películas del Hollywood «clásico», entre las que encontramos *Casablanca* (Michael Curtiz – Max Steiner, 1942). Las farolas del escenario pueden considerarse citas al musical *Singin' in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen, Gene Kelly – Nacio Herb Brown, Arthur Freed, 1952). Pepita camina hasta encontrarse con dos bailarines con sombrero «fedora» de ala corta y tirantes que la reciben con movimientos que nos recuerdan al musical norteamericano. La música de Gregorio García Segura asemeja los gestos del musical norteamericano.

Entonces, con un corte brusco en la imagen y el discurso musical, sin interrupción, comencemos a escuchar la canción «La bien pagá». Se produce un fuerte contraste entre los gestos musicales y los elementos visuales del cine y la música norteamericana, y los del musical folclórico español, reforzando así la eficacia emotiva de los elementos identitarios españoles en el público, que a su vez ahonda en la representación del distanciamiento artístico de los dos protagonistas. Estamos en una de las secuencias finales del filme. En ella, la asociación de la figura de Mario con la de Miguel de Molina se refuerza. Su vestuario, camisa blanca con lunares rojos y volantes en las mangas, pantalón negro ajustado y sombrero cordobés, su gestualidad, acciones como fumar un cigarrillo mientras actúa y, por supuesto, la canción «La bien pagá» conectan inconfundiblemente a Mario como trasunto de Miguel de Molina.

El redoble de timbal anuncia el comienzo de la canción. En la imagen se muestran varios carteles que anuncian el debut en solitario de Mario Ruiz en su nuevo espectáculo «Romance». Mario exhala humo de un cigarro como presentación antes de salir al escenario [F.1]¹¹⁵. Mira fijamente a un palco abarrotado de público [F.2-3]. Da una profunda calada [F.4]. Se fija el sombrero [F.5]. Un primer plano muestra a Pepita compungida en un palco al alcanzarla los recuerdos del pasado artístico compartido con Mario [F.6]. Mario dirige la mirada al palco y la señala con el dedo, la letra de la copla refiere al mundo de la prostitución con el que Pepita había coqueteado en varias ocasiones a instancias de su madre, que la concertaba citas sexuales con hombres de posición acomodada a cambio de dinero [F.7-9]. Continúa la representación del número musical [F.10-13]. Un primer plano nos muestra un personaje que no conocemos (Micky Molina) [F.14] y que será quien simule el abuso del cantante, motivo por el que Mario será detenido y posteriormente agredido, hechos por los que decidirá escapar de España hacia Argentina. Los agentes infiltrados entre le público se levantan antes de que finalice la canción preparándose para detener a Mario [F.15].



[F.1]



[F.2]



[F.3]

¹¹⁵ El humo del cigarro es un elemento convencional y una seña de identidad que se ha fijado, como símbolo de emancipación, a la figura de algunos cantantes de copla como Miguel de Molina o, posteriormente, Sara Montiel, que interpretó la popular canción «Fumando espero».



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



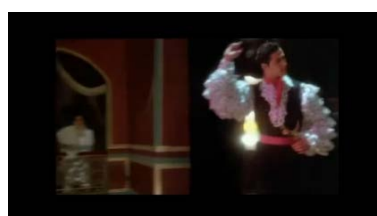
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

En el momento de su estreno *Las cosas del querer* tuvo una buena aceptación entre el público español y argentino por lo que se rodó una secuela en Argentina, en coproducción con aquel país, que se estrenó en 1995, *Las cosas del querer II* (Jaime Chávarri – Gregorio García Segura, 1994), cuyo argumento, de nuevo, sigue paralelo a la biografía del artista malagueño: a finales de los años cuarenta, sus protagonistas toman caminos distintos, Mario se exilia a Buenos Aires después de recibir una brutal paliza donde triunfa cantando coplas. Mientras, el amor entre Pepita y Juan llega a su fin cuando él muere asesinado a manos de una cantante celosa. Pepita acepta entonces un contrato que la llevará hasta Buenos Aires. Su encuentro profesional con Mario estará plagado de aventuras, y los amores de ambos pondrán el

contrapunto tragicómico a esta historia sobre la copla como representación de «las cosas de la vida y las cosas del querer».

En la postmodernidad, la profusión de diálogos transtextuales llevaron a la reutilización de la introducción de la canción «La bien pagá» como melodía de cabecera del programa televisivo *Cine de barrio* emitido desde el año 1995 en Televisión Española¹¹⁶.

V.4.2.3. *CARNE TRÉMULA* (1997)

Son numerosos los ejemplos que ponen en evidencia la conocida predilección de Almodóvar por las canciones populares. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de la madre superiora en *Entre tinieblas* (1983): «Adoro toda la música, la música que habla de los sentimientos: boleros, tangos, merengue, salsa, ranchera». Como analizaremos en este apartado, la inclusión de la copla «¡Ay, mi perro!» en *Carne trémula* (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 1997) evidencia esta inclinación por la canción popular que pone de manifiesto una función nostálgica a la vez que actúa como herramienta para la crítica social subrayando el anacronismo entre el periodo franquista y la instauración de la democracia.

En *Carne trémula* (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 1997) una noche fatal, Víctor (Liberto Rabal) acude a buscar a Elena (Francesca Neri) a su piso después de haberla conocido en un encuentro sexual fortuito. Allí coincide con dos policías armados, se produce un malentendido, tras el que tiene lugar un tiroteo. David (Javier Bardem), uno de los agentes, cae al suelo quedando inválido para toda la vida. Cuando se vuelvan a ver varios años más tarde todo habrá cambiado.

Como señala Pedro Poyato (2012) uno de los rasgos que caracterizan la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar es su transtextualidad. Las películas del cineasta manchego están permeadas por múltiples referencias intertextuales, por fragmentos de otros textos que, por lo general, aparecen bajo la forma de cita. *Carne trémula* es una adaptación que toma como hipotexto la novela homónima de Ruth Rendell (1986). A este texto se le suman otros en forma de citas. Los primeros minutos de la película son un ejemplo paradigmático de la importancia que los procesos intertextuales tienen en este filme. La película comienza mostrando a Doña Centro de Mesa (Pilar Bardem), matrona de una pensión en la que se ejerce la prostitución mientras escucha un noticiario radiofónico con la voz de Matías Prats

¹¹⁶ Programa producido y emitido por Televisión Española sobre el cine español, en especial de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta las tardes de domingo.

proclamando el estado de excepción en España. Con su incorporación al filme, una nueva dimensión sonora, sirve de elemento que contextualiza la historia contada. Isabel (Penelope Cruz), una de las prostitutas, aparece embarazada a punto de dar a luz. Doña Centro de Mesa la acompaña a un hospital, pero se ven obligadas a parar un autobús de la EMT que había finalizado su servicio, da a luz en su interior. El anuncio publicitario en el lateral del autobús de una conocida marca de relojes subraya, en ese contexto anterior, un instante preciso, el nacimiento de Víctor, protagonista de la historia que va a narrarse. Después unas imágenes que aluden al No-Do sirven para mostrar la rígida estructura civil y administrativa que aún mantenía el final del régimen franquista (mostrando las autoridades: el director de la EMT y el Concejal de Transportes mientras otorgan un

Más adelante, en otra secuencia, la inclusión en el filme de un cuadro como *Dánae* de Tiziano se constituye, además de en un elemento reflexivo cuya significación supera la mera referencia pictórica, en un enunciado que dialoga con la diégesis, así como en una referencia iconográfica del filme. Además, la incorporación en otra de las secuencias de una de las escenas de la película *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel - Jorge Pérez, 1955) teje un verdadero entramado entre los dos filmes que lleva a una reflexión metafictional del uno sobre el otro.

Por último, y lo más interesante para el apartado que aquí nos ocupa, una copla popular, «¡Ay, mi perro!» (José del Valle Domínguez; Manuel Gordillo Ladrón de Guevara y Augusto Algeró), interpretada por la Niña de Antequera (1920-1972), sirve de puente a las dos épocas de la historia de España donde transcurren los acontecimientos de la diégesis, contribuyendo, a su vez, a la caracterización de uno de los dos personajes protagonistas, Sancho (José Sancho), un inspector de policía que, como el perro de la canción se considera «del “ganao” su centinela», el guardián del pueblo, en el marco de un paisanaje urbano depravado donde el gentío, en analogía con el rebaño descarriado, se abandona a las drogas y otros vicios.

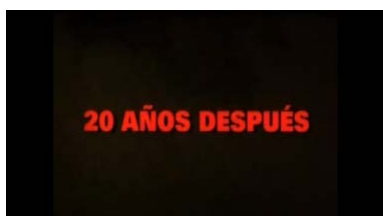
La utilización de la copla «¡Ay, mi perro!» se podría justificar, a priori, estableciendo un evidente paralelismo entre la letra de la copla y las palabras que Sancho pronuncia mientras patrulla en coche con su compañero, el joven policía David, por las calles de Madrid: «Perros, así nos tratan y eso es lo que somos. Perros. Mira la manada de corderos que tenemos que cuidar. Ahí los tienes, robando, trapicheando, traicionando y corrompiéndose los unos a los otros». La música presenta así una función de subrayado de lo que aparece en pantalla y del discurso del protagonista.

Sin embargo, hay mucho más: la copla, las imágenes y las palabras del actor forman un conjunto muy significativo. En esta secuencia la reutilización de canciones del pasado encuentra su correlato histórico en la misma diégesis. Como Mark Allinson (2003: 265) señala, «¡Ay, mi perro!» cantado por la Niña de Antequera «evoca con cariño, pérdidas y en particular

sentimentalismo español, todo a la vez» pero «también sirve como puente para la brecha abierta entre el viejo régimen franquista, la parte del noticiero que narra el nacimiento de Víctor en el autobús y la sección contemporánea de la película como se puede leer en el título en rojo sobre fondo negro 20 años después»

Tras el rótulo [F.1] Víctor reparte en moto pizzas por Madrid [F.2-3]. Sancho bebe alcohol mientras patrulla en coche junto al joven David, que le recrimina la acción [F.4-7]. Las calles se muestran repletas de traficantes, homosexuales [F.8-9]. David llega a la pizzería y roba dinero de la taquilla de un compañero ante la mirada de los policías [F. 10-12].

Almodóvar escogió esta copla para remarcar lo anacrónico del personaje de Sancho; no en vano, La Niña de Antequera fue una cantaora española de flamenco que alcanzó popularidad en la década de los cuarenta del siglo pasado.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

En síntesis, como señala Pedro Poyato (2012: 136) «El impacto que tienen estas evocaciones, pues lo que a primera vista puede percibirse como meras incorporaciones, sean periodísticas, radiofónicas, musicales, televisivas, pictóricas o cinematográficas, destinadas sólo a adornar la diégesis, están, en realidad, plenamente *trabadas*, esto es, articuladas, de una forma u otra dependiendo de los casos, en el mismo tejido fílmico, convertido de este modo en rico palimpsesto de *citas* de otros textos» en el que se mezclan la nostalgia del pasado a la vez que una crítica inherente a aquel.

V.4.2.4. *LOS ABRAZOS ROTOS* (2009)

La película *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar - Alberto Iglesias, 2009) presenta un importante conjunto de intertextos que, a modo de cita o alusión, aportan sentido al relato. En este filme se establece una tupida red de relaciones intertextuales que conectan con otros filmes del propio Almodóvar, con las películas de otros cineastas y con obras pictóricas y literarias. El complejo entramado intertextual tiene también que ver con la estructura narrativa en forma de *mise en abyme* (el cine dentro del cine) de la película, es decir, la presencia de diferentes historias y la mezcla de diferentes planos ficcionales. En este sentido, el cine de Almodóvar se articula con historias dentro de otras historias que entran en confrontación: al conflicto central se le añaden otros conflictos secundarios, que van a tener gran importancia en la construcción del filme y que dan lugar a la trama.

En *Los abrazos rotos* la alusión a otras películas y obras artísticas es una constante. Por un lado, se da la cita explícita a determinadas obras canónicas cinematográficas que reafirman el cine como acto de autorreflexión metafictional. En este sentido, no es casual que en la videoteca de Mateo Blanco aparezcan títulos como *Ascensor hacia el cadalso* o *Fellini 8 y ½* y obras de Fritz Lang y Nicholas Ray. La cita explícita de mayor relevancia coincide con el momento climático de la historia de amor entre Lena y Mateo, que tiene lugar mientras están viendo en la televisión *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, Roberto Rosellini, 1954). Como señala Manuel Broullón Lozano (2011: 136):

La película influye de tal manera en lo que sucede a la pareja de fugitivos que, en el momento de máxima tensión dramática se establece una correspondencia entre los dos lados de la pantalla: lo que sucede entre el señor y la señora Joyce (George Sanders e Ingrid Bergman) tiene su respuesta emocional en Lena y Mateo. Bergman y Sanders, un matrimonio en crisis, son testigos durante una visita a Pompeya de la excavación de unos restos arqueológicos entre los que se encuentran los cuerpos fosilizados de una pareja de amantes tras la erupción volcánica del Vesubio. Al visionar la secuencia, Lena, conmovida, rompe a llorar al mismo tiempo que Ingrid Bergman en la película, y Mateo, para tranquilizarla, se fotografía con su amante, fijando así el instante para siempre.

Por otro lado, encontramos también una serie de discursos metaficcionales que se refieren al oficio del cine. Se establece una tensión en torno a lo que se refiere al proceso creativo y se recurre al choque de intereses entre productores y directores, tan mitificado, que será un elemento catalizador del triángulo amoroso en relación con el conflicto melodramático entre Lena (Penélope Cruz), Ernesto (José Luis Gómez) y Mateo Blanco (Lluís Homar). Por otro lado, como una muñeca matriosca, *Los abrazos rotos* encierra el rodaje de la película *Chicas y maletas*, en la que se vislumbra la voz de Almodóvar detrás de la de Mateo Blanco hablando de las problemáticas que rodean al cine. Tanto *Chicas y maletas* como *La concejala antropófaga*¹¹⁷ (cortometraje que sirvió de promoción y anticipo para el estreno del filme pero que no aparece en la película) conectan con otras obras del propio Almodóvar como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y el binomio *¿Qué he hecho yo para merecer esto!-Tráiler para amantes de lo prohibido*.

Broullón (2011: 134) también señala la relación de *Los abrazos rotos* con el filme *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966) a través de la importancia que la fotografía manifiesta en los dos filmes.

En el cine de Almodóvar los elementos que aparecen en el discurso visual no son casuales, sino que aparecen en el filme por una decisión totalmente consciente del director. Este es el caso de la escultura de arte contemporáneo «El juguete del viento», situado en la rotunda en la que tiene lugar el accidente de tráfico de fatal desenlace (dejando ciego a Mateo). Como señala Broullón (2011: 130), «Esta escultura de César Manrique se encuentra en la

¹¹⁷ Se trata de un cortometraje en forma de monólogo en el que una concejala de Asuntos Sociales del Ayuntamiento de Madrid ofrece su particular visión sobre el sexo y la antropofagia. Se trata de una visión satírica y provocadora que Almodóvar rodó aprovechando los decorados y el reparto de *Los abrazos rotos*, especialmente la actriz Carmen Machi, la protagonista del cortometraje. En los créditos finales del corto se le atribuye el guion a Harry Caine y la dirección a Mateo Blanco, nombres del personaje que interpretado por Lluís Homar en *Los abrazos rotos*. Este cortometraje sirvió de promoción y anticipo para el estreno del filme.

rotonda de Tahíche en Lanzarote, pero al quedar enmarcada en la pantalla, excede su significado, que se reorienta hacia la tradición estética de las danzas medievales de la muerte y la herida trágica».

La predilección de Almodóvar por la canción popular ha incidido en la manera en que el compositor Alberto Iglesias ha ideado la música compuesta para su cinematografía¹¹⁸. Las bandas sonoras de Iglesias se han ido aproximado paulatinamente a las características de la canción popular, mostrando contornos melódicos bien definidos y fácilmente recordables que incorporan esquemas musicales cercanos a géneros como el tango, el bolero, el pasodoble, la zarzuela o la copla, entre otros. Análogamente, Almodóvar ha «incidentalizado» su tendencia a usar canciones, incorporándolas no solo en la diégesis, sino como andamiaje del montaje de las imágenes. Entorno a estas canciones, en numerosas ocasiones adaptadas por Iglesias como piezas instrumentales, se ha concebido gran parte del discurso incidental de las películas de Almodóvar, integrando progresivamente en su lenguaje creativo los gestos musicales de la canción popular, lo que ha posibilitado paulatinamente un mejor maridaje entre compositor y cineasta. Este proceso de «incidentalización» de la canción popular en la filmografía almodovariana ha producido un efecto de estilización de los géneros musicales populares empleados por Iglesias a la hora de realizar sus creaciones. Esta integración de la música popular en el lenguaje musical cinematográfico de Iglesias ha dado como resultado una hibridación de géneros.

La banda sonora de la película *Los abrazos rotos* es un claro ejemplo de «incidentalización» de canciones populares que han pasado a formar parte del tejido discursivo musical del filme. En concreto, esta banda sonora manifiesta la combinación entre dos géneros musicales con fuerte carga identitaria española: la copla y flamenco. Para *Los abrazos rotos* Almodóvar propuso a Iglesias acercarse a la copla, puesto que en este género casi siempre se cuentan historias marcadas por la tragedia. Iglesias eligió «A ciegas», una zambra compuesta de los célebres autores Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga que popularizó Concha Piquer en los años cincuenta, que consideraron perfecta para el filme protagonizado por Mateo Blanco/Harry Caine (Lluís Homar), que da vida a un guionista de cine ciego. Iglesias utiliza la música de «A ciegas» en diversos fragmentos, todos ellos relacionados con el rodaje de *Chicas y maletas*, la película que se rueda dentro de *Los abrazos rotos*. En los primeros minutos del metraje del filme, acompañando los títulos de crédito iniciales, se muestra en pantalla un *casting* de actrices para una película, *Chicas y maletas*,

¹¹⁸ Alberto Iglesias ha compuesto las bandas sonoras musicales de todos los filmes de Almodóvar desde *La flor de mi secreto* (1995).

metarrelato sobre el mundo del cine que se acompaña de la copla «A ciegas» como cita, con arreglo para piano y orquesta de Iglesias. Los gestos musicales de esta popular copla permiten al espectador introducirse en el mundo cinematográfico almodovariano, en el que la música de Iglesias despliega varios de los elementos que «autorrefieren» al lenguaje íntimo que desarrolla en sus colaboraciones con Almodóvar en forma de arreglo de una pieza preexistente.

En la secuencia varios elementos remiten al mundo cinematográfico: el encuadre rectangular de la cámara que rueda el *casting* [F.1] pasa a ser el recuadro que enmarca el título del filme [F.2-3] y, de nuevo, el encuadre del rodaje de las pruebas de las actrices en el que aparece la protagonista del filme: Lena. Un fundido pasa a mostrar el plano detalle de el ojo de una modelo (Kira Miró) mientras ojea un periódico en la casa del protagonista masculino [F.4]. En ese momento la música cesa. Entonces Mateo Blanco se presenta como un antiguo director de cine que al quedarse ciego se contenta con ser un escritor que firma sus guiones y relatos bajo el pseudónimo Harry Caine. El sonido de las teclas de la máquina de escribir pasa al primer plano de atención del oyente mientras el protagonista narra con voz en *off* su autobiografía. Por último, la cámara muestra uno de sus escritos en lenguaje Braille [F.5-9].



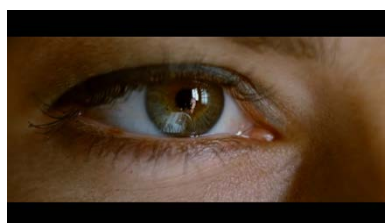
[F.1]



[F.2]



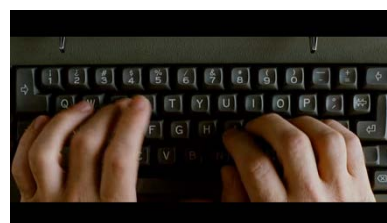
[F.3]



[F.4]



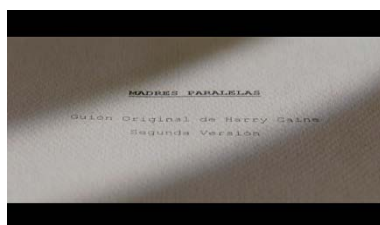
[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

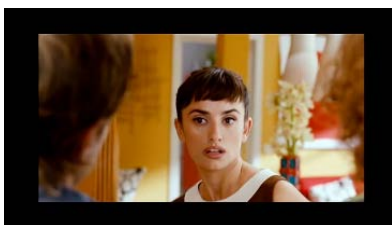
La copla «A ciegas» también aparecerá, a modo de recapitulación, en la secuencia final de la película y continuará en los títulos de crédito finales, esta vez con la voz de Miguel Poveda

acompañada por el arreglo orquestal de cuerda de Iglesias. Esta pieza híbrida incorpora elementos de la copla, por su origen y letra, el timbre vocal del flamenco y el lenguaje armónico y orquestal de Iglesias.

En la imagen se muestra a Lena y a Chon (Carmen Machi) interpretando la película *Chicas y maletas*, un filme dentro de la película [F.1-2]. Después, la pantalla nos traslada a la sala donde Mateo monta la película [F.3-4]. El director ciego afirma: «las películas hay que terminarlas, aunque sea a ciegas», como cita a la popular canción. En es preciso momento el violín interpreta el motivo principal de la copla en un lenguaje que dialoga con el postromanticismo [F.5-7]. Al finalizar la intervención del violín, la voz de Miguel Poveda carga de rasgos identitarios hispanos a la pieza, produciendo una fuerte respuesta emocional en el público [F.8-9].



[F.1]



[F.2]



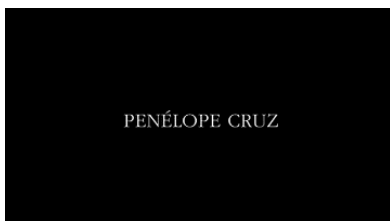
[F.3]



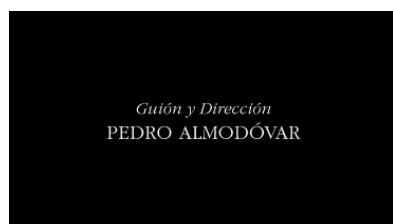
[F.4]



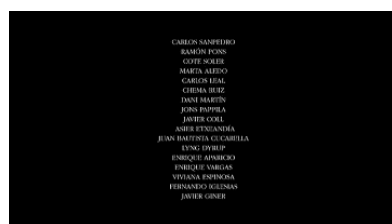
[F.5]



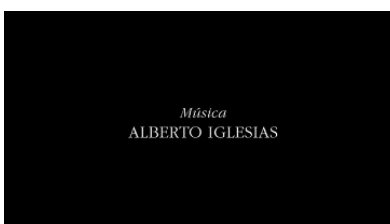
[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

El arreglo de la copla de Iglesias experimentó, en gran medida gracias a su carga identitaria, un cierto éxito. «A ciegas» trascendió el contexto puramente cinematográfico, representándose en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, «templo» de la música académica, el 12 de junio de 2010, nuevamente con la voz del «cataor» flamenco Miguel

Poveda acompañada por la Orquesta Nacional de España, en el marco del concierto conmemorativo del 25 aniversario de la adhesión de España y Portugal a la Unión Europea. A su lado estuvo la cantante portuguesa Mariza que interpretó algunos fados (los dos cantantes ya colaboraron en 2007 en la película *Fados*, de Carlos Saura).

V.4.2.5. *MAGICAL GIRL* (CARLOS VERMUT, 2014)

La relación entre identidades marcadas por la inestabilidad psicológica y existencial con las crisis sociopolíticas y económicas de las sociedades contemporáneas es cuestionable, sin embargo, esta asociación tiene una fuerte presencia en los relatos que conforman la producción cinematográfica postmoderna (Venet Gutiérrez, 2019: 301). En este sentido, entre 2008 y 2014, en el marco de la crisis socioeconómica que atraviesa España como resultado de la crisis financiera internacional, se produjeron varios títulos que reflejaron la depresión del país y las graves secuelas que provocó en la psicología de los individuos a través de filmes que presentaban personajes desorientados, con problemas mentales y conductuales, que les imposibilita relacionarse. Estos filmes se basan en la construcción de personajes atrapados en sus desequilibrios psicológicos, unos individuos que encuentran en la violencia su única vía de escape (Venet Gutiérrez, 2019: 302). Películas como *Antes de morir, piensa en mí* (Raúl Hernández Garrido - Pablo Miyar, 2008), *Caníbal* (Manuel Martín Cuenca, 2013), *La herida* (Fernando Franco - Ibon Aguirre, Ibon Rodríguez, 2013) y *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014) se hicieron eco de este malestar social y de su consecuente reflejo en el desajuste emocional y comunicativo de sus protagonistas.

En este contexto cinematográfico, *Magical Girl*, segundo largometraje del realizador madrileño Carlos López del Rey, más conocido bajo el pseudónimo de Carlos Vermut¹¹⁹, se presenta como representación de la posibilidad del placer a través de la perversión, con la finalidad de asociar los problemas de la sociedad con el desequilibrio de los sujetos y, así, representar una época marcada por la crisis (Venet Gutiérrez, 2019: 302). En este sentido, el filme entronca con el cine costumbrista español mezclado con elementos de un cine social y crítico con la sociedad española de su momento.

¹¹⁹ Carlos López del Rey asume el heterónimo Vermut, una etiqueta de una botella de vermut de su abuelo para firmar un cómic, a la manera del escritor Tarō Hirai se renombra como Rampo Edogawa, por su admiración hacia el escritor Edgar Allan Poe. Este autor japonés es una de las referencias iterativas más importantes en *Magical Girl*.

Carlos Vermut¹²⁰, historietista, ilustrador, guionista, productor y director de cine encuentra en Japón su referente más reconocible. Su proceso creativo comienza con la escritura del guion *in situ* en territorio nipón, y se basa en la inmersión narrativa y simbólica en elementos de dicho país en sus propuestas cinematográficas. En este sentido, su filmografía se reafirma como reacción ante cierto cine nacional en el marco del denominado «otro» cine español (Losilla, 2013), dejando atrás los tradicionales marcos de referencia europeos, como son el anglosajón (Juan Antonio Bayona y Rodrigo Cortés) y, en menor medida, el francés (Jaime Rosales y Jonás Trueba), y de las convenciones comerciales, especialmente las norteamericanas representadas por el cine de Juan Antonio Bayona (*Un monstruo viene a verme*, 2016); Jaume Collet-Serra (*La huérfana*, 2009); Luis Bermejo (*La otra hija*, 2009) o Rodrigo Cortés (*Concursante*, 2007) encontrando su referente en el país del sol naciente.

Vermut cuenta en su filmografía con seis producciones: *Maquetas* y *Michirones* (ambas de 2009), *Diamond Flash* (2011), *Don Pepe Popi* (2012), *Magical Girl* (2014) y *Quién te cantará* (2018). En todas ellas se muestra el uso del humor negro, el gusto por lo fantástico y lo inquietante, la hibridación genérica, lo casual y la importancia del azar en los encuentros entre las vidas de sus protagonistas y la presencia constante de la muerte, todos ellos discursos que ahondan en las reflexiones sobre lo efímero de la vida. Por otra parte, los evidentes procesos intertextuales presentes en sus largometrajes manifiestan referencias a la cultura occidental y oriental en propuestas que transitan «entre el homenaje y la libre reescritura, entre el trabajo simbólico realista, para representar el momento actual del país, con sofisticación y madurez» (Venet Gutiérrez, 2019: 304).

En el filme *Magical Girl* un profesor de literatura en paro, reflejo de una sociedad española en crisis del momento, Luis (Luis Bermejo), busca el dinero que le permita comprar un regalo para complacer la última voluntad de su hija que padece una enfermedad terminal. Una joven mujer de posición económica elevada con trastornos mentales, Bárbara (Bárbara Lennie), guarda un secreto oscuro. Por último, un profesor de matemáticas retirado con un pasado tormentoso, Damián (José Sacristán), cruza en sus vidas. La hija de Luis, Alicia (Lucía Pollán), se está muriendo de leucemia. A pesar de que los amigos de Luis le aseguran que lo mejor que puede hacer por ella es estar a su lado, Luis solo desea comprarle el extravagante y carísimo vestido inspirado en su personaje de *animé* favorito: *Magical Girl Yukiko*, un

¹²⁰ Carlos Vermut presenta una notable trayectoria como historietista: a sus colaboraciones como ilustrador en colecciones periódicas y revistas se suma su obra editada en libro con títulos como *Mighty Sixties* (2001), *El Banyan rojo* (2006), *Psico Soda* (2007), *Plutón B. R. B. Nero. La venganza de Mari Pili* (2009) y *Cosmic Dragon* (2012), este último como homenaje al manga *Dragon Ball* (Akira Toriyama, 1984-1995).

vestido único de un exclusivo creador de moda japonés. Para conseguirlo se verá envuelto en una serie de chantajes que le relacionarán con Bárbara y Damián.

La división en tres capítulos del filme (*Mundo, Demonio y Carne*) permite la presentación de los personajes y la organización de la trama. Estructuralmente se pone de manifiesto una narrativa postmoderna fragmentada y en cierta medida circular. La complejidad narrativa, que sin embargo esconde una historia sencilla, permite que sea el espectador quien complete el puzle argumental con la pretensión de mantener su atención. Además, el filme manifiesta una hibridación de géneros cinematográficos, transitando por el drama, el *thriller* y el género de terror, además de mostrar matices surrealistas. Todo ello con una puesta en escena minimalista, simétrica, de líneas rectas, que se refleja en los diferentes elementos del filme como el vestuario, la dirección de fotografía y la composición de planos.

Magical Girl alude explícitamente a la novela *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (Lewis Carrol, 1865). Como en el cuento de Carrol, con su imaginación, su protagonista, Alicia, una chica «mágica», lucha por conseguir lo que quiere. Por otro lado, debemos destacar las claras referencias al pop y al mundo del cómic presentes en el filme. En este sentido, el título del filme, *Magical Girl*, evidencia un diálogo metaficcional explícito con el cómic japonés homónimo, además de representar los sueños de Alicia, su protagonista infantil enferma. Desde los setenta, la cultura de masas japonesa irrumpió con fuerza en los mercados internacionales y el manga, el *animé* y los videojuegos nipones comenzaron a ocupar una parte importante del ocio en un mundo globalizado. Esta fuerte presencia ha supuesto también una notable presencia en el mundo audiovisual. Un ejemplo paradigmático es el protagonismo de la cultura *otaku* (género de heroínas femeninas de la animación japonesa) en la película que nos ocupa y que analiza la investigadora de la Universidad de Zaragoza Jacqueline Venet Gutiérrez, en el capítulo «Las *magical girls* españolas. Intertextualidad nipona para dialogar sobre una España en crisis en *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014)» (Venet Gutiérrez, 2019: 301-333).

Se hacen también muy presentes elementos cinematográficos que conectan a *Magical Girl* con el cine de Pedro Almodóvar, con el surrealismo de *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) con las narrativas postmodernas de *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) o con las habitaciones oscuras que no conocen los límites de la perversión y el abuso de poder y que conectan directamente con títulos como *Eyes Wide Shut* (Kubrick, 1999), los hermanos Coen, Michael Haneke o el cine de Lars von Trier.

Los planos detalle son utilizados en el filme para subrayar los juegos intertextuales que connotan una simbología concreta de los objetos: el tondo del lagarto negro sobre la entrada a

la habitación prohibida en la mansión del sádico Óliver Zoco representa la estética *ero-guro* y tiene su reflejo en lo sonoro en la inclusión, en una de las últimas secuencias del filme, de la canción «Song of the Black Lizard» compuesta por Akihiro Miwa e interpretada por el grupo de Oregón Pink Martini; la botella de licor con la etiqueta Sailor Moon se utiliza en referencia a Usagi Tsukino, la *Magic Girl* Sailor Moon, una adolescente justiciera que debe combatir los planes del lado oscuro a través del encuentro casual con una gata con poderes especiales; el buscador Rampo! se emplea en referencia a la literatura de Edowa Rampo (de la que el lagarto negro es también un referente); la pieza del puzzle que falta identifica a Damián; el cuerpo femenino de Bárbara vendado casi por completo dejando entrever el ojo izquierdo alude al *kegadol* y la cultura fetichista que juega con el morboso límite entre la completitud y la mutilación. Por último, la herida autoinflingida en la frente de Bárbara es símbolo de su desesperación, a la par que es expresión de la verdadera personalidad de su protagonista: la Niña de Fuego.

La estética postminimalista de la película de Carlos Vermut tiene su reflejo en lo sonoro en una banda sonora muy sutil. A lo largo de la misma, la música tiene poca presencia, pero no por ello cuando aparece es menos expresiva. Para *Magical Girl* no se compuso una banda sonora original, optándose exclusivamente por utilizar música preexistente. La música aparece en el filme como elemento ambiguo, entre la diégesis y lo extradiegético, las más de las veces. Se trata de obras consideradas «clásicas» de carácter íntimo como algunos preludios de Johann Sebastian Bach (el *Preludio* BWV 1007 en re mayor; el *Preludio* BWV 999 en re menor y el *Arioso* BWV 156) y una pequeña pieza de Erik Satie (el *Lento* de *Gnossienne* n.º. 3) que presenta una melodía modal sinuosa, y en cierto modo circular e hipnótica, muy acorde al filme. Por ejemplo, desde la cocina de la casa de Luis, Alicia, su hija, escucha la radio mientras desayuna. Luis se despide de ella para continuar su periplo en el intento de conseguir dinero vendiendo al peso su colección de libros para poder comprar el vestido. En la secuencia podemos escuchar el *Preludio* BWV 1007 interpretado a la guitarra, una obra de Johann Sebastian Bach que introduce y acompaña la lectura de la carta de agradecimiento que Alicia dedica a su padre en un programa de radio como premio por sus cuidados y permitirle ciertos excesos. Luis se despide y se marcha de casa sin llegar a escuchar la dedicatoria. Más adelante, las mismas palabras del programa de radio y la música, esta vez el *Arioso* BWV 156, sirven para introducir el segundo capítulo del filme, *Demonio*, en el que aparece por primera vez el personaje de Bárbara.

Lo que aquí nos ocupa es analizar el significado de la popular copla «La niña de fuego»¹²¹ incluida en una de las escenas del filme. Esta canción es una zambra compuesta por los célebres autores Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga que aparece en la película en la interpretación del «cataor» sevillano Manolo Caracol (1909-1973)¹²². El hecho de que el título de la copla se eligiera para dar título a la película en el continente americano da cuenta de la importancia de la canción en el contexto del filme. «La niña de fuego» era habitual en el repertorio de canciones de Manolo Caracol, uno de los grandes cantantes de la historia del flamenco, y se popularizó en los años cuarenta, época en que tenía como pareja artística a Lola Flores. Como consecuencia de su éxito, «La niña de fuego» fue incluida en una de las secuencias de *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma - Jesús García Leoz, 1947), una película protagonizada por el propio Manolo Caracol que canta mientras una jovencísima Lola Flores baila en un escenario que simula ser una fonda.

«La niña de fuego» se elige para una de las secuencias centrales de la película sintetizando la caracterización del personaje principal de Bárbara, una mujer impredecible. La letra de la copla expresa el sentimiento de culpa y el sufrimiento de Bárbara, y resume el argumento de la película¹²³. En la secuencia Bárbara, que se levanta de una larga siesta inducida por el psicofármaco que le había suministrado Alfredo, su marido y psiquiatra, deambula por el pasillo de su casa y comprueba que el armario de ropa se encuentra vacío, de lo que deduce que su marido le ha abandonado, motivo por el cual sufre uno de sus ataques¹²⁴. Tras contemplar sosegadamente su imagen en el espejo colgado de una de las paredes del salón,

¹²¹ El título de la copla, «La niña de fuego», se utilizó para dar título al filme en el continente americano.

¹²² Manolo Caracol es un artista de posguerra que alcanza popularidad en el marco «performativo» del espectáculo entorno al flamenco, la copla y las escenas andaluzas. Como otros artistas salta al medio cinematográfico. En 1943 se produce el gran encuentro de Lola Flores y Manolo Caracol, y se crea con ello una de las parejas artísticas de mayor éxito del flamenco y la copla (de 1944 a 1951). Su encuentro consolidó su estrellato en dos películas históricas, *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma - Jesús García Leoz, 1947) y *La niña de la venta* (Ramón Torrado - Genaro Monreal, 1951). Cuando esto ocurrió, sus zambras, convertidas en estampas teatrales, ya habían alcanzado las más altas cotas de popularidad.

¹²³ *La luna te besa tus lágrimas puras / como una promesa de buena ventura / La Niña de Fuego te llama la gente / y te están dejando que mueras de sed. / Ay, Niña de Fuego, ay, Niña de Fuego. / Dentro de mi alma yo tengo una fuente / pa que tu culpita se incline a beber. / Ay, Niña de Fuego, ay, Niña de Fuego. / Mujer que llora y padece, / te ofrezco la salvación. / Te ofrezco la salvación. / El cariño es ciego. / Soy un hombre bueno / que te compadece. / Anda, y vente conmigo, / ay, Niña de Fuego.*

¹²⁴ En la secuencia inmediatamente anterior la falta de habilidades sociales y comunicativas, y el placer que sienten al infringir dolor en los demás, llevan a Bárbara, en la visita de una pareja de amigos a casa con su bebé, a hacer una broma pesada sobre lo que ocurriría si le tirase por la ventana.

aprieta su frente con fuerza contra éste, rompiéndose en pedazos, lo que le produce una herida en la frente, que queda reflejada en su cuerpo a modo de estigma [F1-2]. La imagen del armario vacío sigue presente, en un segundo plano, en el ángulo izquierdo del encuadre, recordándonos la ausencia de Alfredo. El sonido crudo del espejo rompiéndose en el absoluto silencio del comienzo de la secuencia ahonda en el sentimiento de soledad que siente la protagonista, simbolizando el dolor que le produce su problema de comunicación, lo que le lleva a autoinflingirse dolor para soportar su frustración. A continuación, Bárbara se sienta en el sofá del salón. La cámara graba desde detrás del sofá dejando entrever tan solo parte de su pelo [F.3]. Es entonces cuando comienza a sonar la copla «La niña de fuego» sin poder identificarse claramente la ubicación de la fuente sonora¹²⁵. La canción se presenta desde el inicio, desde la introducción instrumental, en la que podemos escuchar el timbre codificado de una trompeta con sordina que conecta con el carácter íntimo y exótico, lo que produce una sensación de extrañamiento en el receptor¹²⁶. A continuación, un contraplano muestra la imagen desolada de Bárbara sangrando reclinada sobre el sofá [F.4]. La herida sangrante asemeja una lágrima que cae desde la frente pasando por su mejilla. Entonces Bárbara comienza a cantar la copla. En *playback*, susurrante, mueve sutilmente los labios mientras escuchamos la voz de Manolo Caracol. Entonces nos damos cuenta de que la aparición de la música no tiene justificación en la imagen, es en la mente de Bárbara donde se evoca la canción, y es lo que sucede en su mente y sus sentimientos, lo que se pretende expresar con el empleo de la copla.

A continuación, con un fundido en negro, la escena pasa a la casa de Damián mientras calienta leche en la cocina. La secuencia tiene lugar en un entorno doméstico más humilde, lo que, junto con el empleo de la copla, refuerza el carácter de cuadro costumbrista de la escena [F. 5-6]. En lo sonoro, el cambio de escena viene dado por un súbito cambio de intensidad de la música a menos, lo que produce un efecto que refuerza el componente diegético, al simular, ahora sí, que la música proviene de una fuente sonora situada en otra de las habitaciones. Esta visión se complementa en la imagen con Damián finalizando un puzle de miles de piezas, lo que refuerza en el espectador las sensaciones de tedio y aburrimiento convencionalmente asociadas a lo cotidiano. El puzle siempre aparecerá incompleto (falta una pieza para

¹²⁵ El espectador duda si la música proviene de una radio ubicada en otra de las habitaciones o de la mente enferma de Bárbara, produciéndose un interesante efecto en el oyente que no puede delimitarla como diegética o extradiegética.

¹²⁶ El público conecta el exotismo que desprende el gesto sonoro de la trompeta con sordina y la armonía modal con su reutilización posterior por el jazz modal, del que es un ejemplo paradigmático el álbum *Sketches of Spain* (1960), de Miles Davis.

completarse) como símbolo de la falta de perfección, subrayando la sensación de incomodidad e inquietud que trasmite el filme [F. 7-9].

En resumen, podemos afirmar que el empleo de la copla refuerza el contraste entre los ámbitos domésticos pertenecientes a contextos sociales diferentes subrayando un cierto costumbrismo. Sin embargo, por el contrario, la música sirve de nexo entre ambas secuencias, simbolizando el aislamiento psicológico, el dolor y la debilidad de los dos personajes que, aunque tan distintos socialmente, comparten el sufrimiento ante la imposibilidad de enfrentarse al mundo.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

La utilización de la copla «La Niña de Fuego» se repite por segunda, y última vez, en el último tercio del filme. Después de visitar a Bárbara —hospitalizada por las graves lesiones sufridas tras haber acudido a una sesión sadomasoquista, sesiones a las que Bárbara acudía a cambio de dinero para entregárselo a Luis, que le extorsionaba para comprar el vestido de su hija Alicia— y a un compañero de la cárcel para pedirle un favor, un corte abrupto muestra a Damián en su domicilio. El antiguo profesor de matemáticas de Bárbara guarda una bolsa de plástico verde en un armario ocultándose su contenido para el espectador [F.1-3]. La música

se mantiene en un segundo plano con una intensidad muy tenue. Damián porta en la mano un vaso de whisky, sale a la terraza y toma un sorbo mientras contempla el exterior de su vivienda, un parque, en un momento de reflexión que antecede a la ejecución de la venganza que tiene prevista [F.3]. Entonces, súbitamente, la intensidad de la música sube de manera notable coincidiendo con un cambio de plano que ofrece la imagen de Damián mientras se viste, como si de un ritual se tratase, con un traje elegante.

La secuencia trata de mostrar el rito del que se prepara para dar muerte, en un claro paralelismo con el arte de la tauromaquia, donde el torero se viste ritualmente antes de la corrida, en la que se ofrecerá el sacrificio del toro o de su propia vida. De un modo afín, Damián se viste, abrochándose lentamente los botones de la camisa —camisa blanca que acabará manchada de sangre—, se anuda el nudo de la corbata, se echa colonia, se peina y se pone la chaqueta asegurándose de que le quede perfectamente ajustada [F.5-17]. La imagen, que se rueda en cámara lenta, ofrece un primer plano del protagonista en un trávelin que conduce la imagen desde el torso a la cara y otorga un carácter ritual a la secuencia. En ese instante, Damián fija la mirada en un espejo en el que se refleja su imagen mientras se viste. La cámara se detiene en la mirada Damián en el espejo que coincide en la música con la letra de la copla «te ofrezco la salvación» que se repite en dos ocasiones incidiendo en el carácter de redención del homicidio que tendrá lugar en la culminación del filme [F.18]. La repetición de esta frase presenta un ayeo extenso a modo de melisma, lo que detiene, aún más si cabe, el ritmo narrativo, ya de por sí suspendido, de la secuencia. La trompeta y su timbre fuertemente codificado (que conecta con la identidad nacional española en cuanto que refiere a los clarines de las corridas de toros) había anticipado el momento con la interpretación de una línea melódica que mostraba un ayeo similar mientras tenía lugar el trávelin. El gesto musical, la letra de la copla y el ritual mostrado en la imagen se complementan dotando de significación a la secuencia.

Después de ponerse las gafas y meter la bolsa verde de plástico, que envuelve una pistola, en el interior del bolsillo de su chaqueta, mira a uno y otro lado del *hall* de entrada de su vivienda, para abandonar la casa, dispuesto a realizar su fatal cometido [F.19-24]. La secuencia finaliza con el sonido del cierre de la puerta del apartamento que se presenta perfectamente sincronizado con la cadencia final de la copla.

En la secuencia que acabamos de analizar, algunas de las identidades que se negocian en la copla, intensifican el sentido de la imagen, contribuyendo a hacer llegar al espectador el sentimiento de culpa que sufren sus protagonistas y haciendo al público identificarse con ellos. Sus protagonistas son individuos que desarrollan sus vidas en una sociedad que les deja, como expresa la copla literalmente, «morir de sed», justificando así su ánimo de revancha. Damián

será el redentor que alivie ese dolor, la sed de venganza del alma de la «La niña de Fuego»: Bárbara.



[F.1]



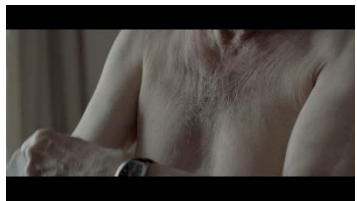
[F.2]



[F.3]



[F.4]



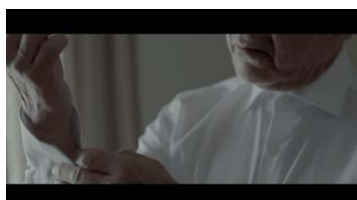
[F.5]



[F.6]



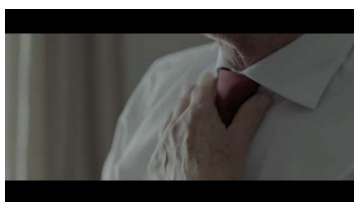
[F.7]



[F.8]



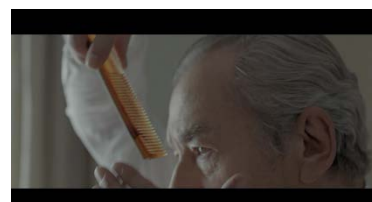
[F.9]



[F.10]



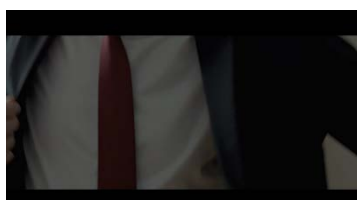
[F.11]



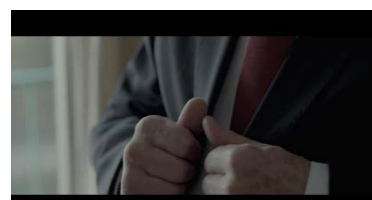
[F.12]



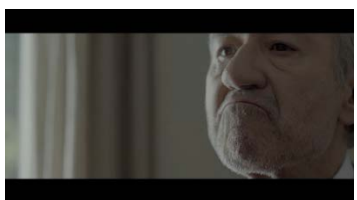
[F.13]



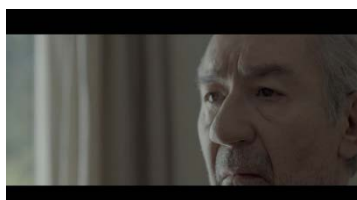
[F.14]



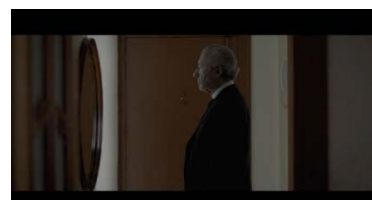
[F.15]



[F.16]



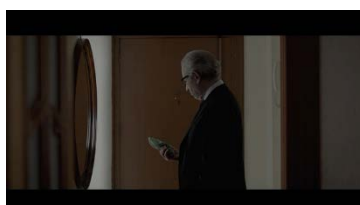
[F.17]



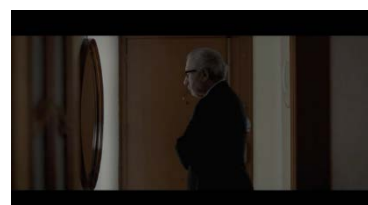
[F.18]



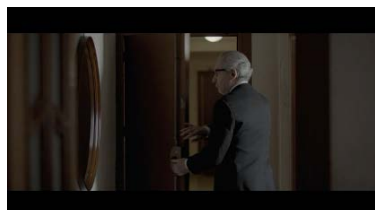
[F.19]



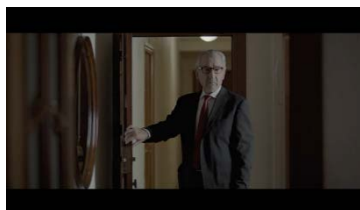
[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]

En síntesis, podemos afirmar que la copla «La niña de fuego» parece haber inspirado la propia película. Su utilización, junto a la íntima «Recuerdo a Ramón Montoya» del guitarrista toledano Rafael Andújar, refuerza el costumbrismo español que retrata el filme. Su inclusión en la banda sonora de *Magical Girl* resulta tan inquietante como desconcertante, sintetizando la caracterización del personaje principal de Bárbara como expresión de su sentimiento de culpa y sufrimiento, y resume el argumento de la película.

V.4.3. EL MUSICAL EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL

La renovación formal del cine musical en el cambio de siglo (Viñuela, 2012: 1077) es reflejo de la tendencia postmoderna caracterizada por el eclecticismo, es decir, por la hibridación y reutilización de formas y géneros, por la mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, por la descontextualización y recontextualización de músicas (Jameson, 1984) y por la articulación de toda una serie de significados y resignificaciones de los productos musicales (López Cano, 2013). A través de los procesos propios de la cultura postmoderna y de la era de la globalización (McLuhan y Powers, 1995 [1989]) las relaciones intertextuales se han potenciado.

Sin lugar a duda para el estudio del cine musical la obra de obligada referencia es *The American Film Musical* de Rick Altman (1987). El planteamiento más interesante que ofrece esta obra en cuanto al funcionamiento interno del musical es entender que su particular lógica narrativa no se ajusta a un discurso estándar: mientras en la narrativa convencional existe un personaje central y cada acontecimiento conduce al siguiente por una motivación psicológica, en el musical los principios de organización del género son distintos porque se focalizan en los

números musicales (Altman 1987: 19). Es en ellos es donde tienen lugar las verdaderas relaciones de los personajes. En los musicales clásicos americanos la historia se dispone, a través de una narrativa dual, alrededor de una relación de pareja de diferente sexo, donde cada uno de los miembros manifiesta valores divergentes (Altman, 1987: 19). Además, la obra de Altman pone de relieve, por un lado, la relación que el musical entabla con diferentes medios y espacios «performativos» como el teatro, el cine y la televisión, más allá de una cuestión de simple préstamo y adaptación de elementos; y, por otro lado, estudia las relaciones entre el musical de Hollywood y sus precedentes (Altman, 1987: 130).

Este autor propone un modelo semántico y sintáctico particular del musical. Los elementos semánticos están representados por los personajes, que casi siempre son una pareja, y el contexto en que se narra la historia, que normalmente es un teatro de Broadway o un estudio cinematográfico, un país fantástico o mítico, una pequeña ciudad o un entorno rural. Altman señala que la historia suele avanzar en paralelo a la preparación del *show* o el gobierno de un país. En este último caso el musical celebra la formación de la comunidad.

Por otro lado, la sintaxis propia del musical se refiere a las estructuras en las que se inscriben estos elementos semánticos, que para Altan se organizan en torno a la pareja protagonista en una narrativa de focalización dual que se construye por comparación y simultaneidad, y que se basa en establecer paralelismos entre la formación de la pareja y el éxito del espectáculo o de la comunidad. Para este autor la música y las coreografías son expresión de la alegría de la pareja o de la comunidad, simbolizando el triunfo del romanticismo sobre cualquier limitación (Altman, 1987: 102-110).

Además, Altman establece dentro de la sintaxis del musical otras características como la continuidad entre la narración y el número musical, es decir, entre el realismo que representa el filme y la ficción que simboliza el número musical. Para este autor la alternancia entre estos dos planos tiene lugar a través de transiciones suaves. Por otro lado, también señala cómo la jerarquía de la narrativa clásica, que considera a la imagen por encima del sonido, se invierte en los números musicales, que son los momentos climáticos. Por este motivo, en los números musicales es frecuente que la música diegética se transforme en no diegética.

Altman establece tres categorías del musical, que entiende como subgéneros, dependiendo de las características secundarias que están presentes en la formación de la pareja. El primer tipo de musical es el «*Fairy Tale Musical*», un subgénero que mezcla los cuentos de hadas con la comedia romántica y que hunde sus raíces en el teatro europeo, en el cual la formación de la pareja es paralela a «la restauración del orden en un reino imaginario». En este

caso la relación sintáctica entre ambos sexos se mide en términos de energía sexual, de batalla o de aventura.

En la tipología de «*Show Musical*» la formación de la pareja corre en paralelo a la preparación de un *show*. El argumento se centra en el montaje de un espectáculo de Broadway, el rodaje de una película, o la preparación de una representación teatral en un instituto, por ejemplo. La película transcurre en el *backstage* y la narración transcurre en paralelo a la formación de la pareja. El éxito de la obra se relaciona simbólicamente con el éxito de los enamorados. Es frecuente que aparezca la reflexión a través de la comparación crítica entre la realidad y los números musicales. Este tipo de musical emplea canciones en función del gusto musical del público, motivo por el que está fuertemente relacionado con intereses de tipo económicos (Altman, 1987: 271).

Por último, Altman señala la existencia de un «*Folk Musical*» en el que la formación de la pareja «anuncia la comunión de todo el grupo con el otro y con la tierra que los sostiene» (Altman, 1987: 126). En este tipo de musical el argumento narra la creación de una comunidad, normalmente en una pequeña localidad en el entorno rural, paralela al asentamiento de la pareja. En este subgénero musical se pone más énfasis en la realidad frente a lo irreal (al contrario de lo que ocurre en los otros subgéneros) y se mitifica el pasado. Los números musicales recrean la actividad comunitaria.

Las tipologías propuestas por Rick Altman fueron pensadas para adaptarse al musical clásico americano. Pero resulta interesante observar cómo, aunque «las categorías de Altman se vuelven progresivamente más problemáticas a medida que el musical se diversifica, se hibrida y se desarrolla en modelos cada vez más alejados del original» (Fraile Prieto, 2008: 429), se han instalado en el imaginario hasta el punto de trascender.

Desde sus inicios, con la llegada del sonoro en los años veinte, el cine musical ha venido experimentado una evolución constante. Como señala Teresa Fraile «el género cinematográfico tiene sus orígenes en la opereta, el espectáculo de *music hall* y en las compañías de Broadway» (Fraile Prieto, 2008: 426). Así, el musical cinematográfico comenzó como mera transposición de elementos del teatro musical de Broadway, pasando más adelante, en los años treinta, al desarrollo de un lenguaje audiovisual propio, el que caracteriza la comedia musical clásica de Hollywood que podemos observar ya en las películas de Busby Berkeley producidas por la Warner Bros Entertainment (1932-1939). Se trata de unas coreografías que mostraban un gran número de *showgirls* y planos cenitales creando efectos similares a las geometrías simétricas de un caleidoscopio que rompían con la frontalidad y unidad de lo teatral.

En las décadas posteriores tuvieron lugar diferentes intentos de integrar los números musicales dentro de la narración sin perder su atractivo; en este sentido, John Mundy señala

que «el éxito del musical y su popularidad entre los espectadores de los años treinta y cuarenta dependía de la fusión formal, temática e ideológica de espectáculo y narrativa» (Mundy, 1999: 75). Eduardo Viñuela afirma que «este género cinematográfico siguió evolucionando en las décadas posteriores con la inclusión de diferentes géneros de música popular urbana y el propio desarrollo del lenguaje cinematográfico» (Viñuela, 2012: 1077).

En los años cuarenta y cincuenta surgen los grandes estudios. La productora que dominará el cine musical será la Metro Goldwing Mayer a partir de 1939 con el éxito de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming - Herbert Stothart, E.Y. Harburg y Harold Arlen, 1939) protagonizada por la joven Judy Garland y la incorporación al estudio de Berkeley, que procedía de la productora Warner. Las producciones de los años cuarenta fueron condicionadas por la política intervencionista del *New Deal*¹²⁷ que se enmarcaba en lo económico en la Gran Depresión y en lo ideológico en la II Guerra Mundial, siendo un ejemplo paradigmático de este periodo la película musical *Yankee Dandy* (*Yankee Doodle Dandy*, Michael Curtiz - Heinz Roemheld y canciones de George M. Cohan, 1942).

En los años cincuenta el musical experimenta una transformación: sus historias se trasladan a las calles con una tendencia realista debido a que la población se preocupaba cada vez más por los problemas sociales. En estos años dorados del cine norteamericano se rodaron los grandes hitos comerciales y artísticos del género. Sus principales aportaciones y sus principales realizadores fueron, entre otros, Stanley Donen, Gene Kelly, George Cukor o Vicente Minnelli con títulos como *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vicente Minnelli - George Gershwin 1951) protagonizada por Gene Kelly; *Melodías de Broadway 1955* (*The Band Wagon*, Vincente Minnelli - Howard Dietz, Arthur Schwartz, 1953) protagonizada por Fred Astaire, que narra con nostalgia la vuelta a la época perdida del esplendor de Broadway y *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly - Nacio Herb Brown y Arthur Freed, 1952) que nos cuenta el tránsito del mudo al sonoro en tono cómico, explicando la decadencia de muchos actores del cine mudo cuya voz no funcionaba en el cine sonoro. *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen - Adolph Deutsch, Saul Chaplin, 1954) es uno de los pocos musicales ambientados en el western; *Brigadoon* (Vicente Minnelli - Frederick Loewe, 1954) protagonizada por Gene Kelly, es una adaptación del exitoso musical homónimo de Broadway que nos adentra en la

¹²⁷ La política intervencionista del *New Deal* fue diseñada y puesta en práctica por el presidente de los Estados Unidos Franklin D. Roosevelt entre los años 1933 y 1938 con el objetivo de ayudar a los estratos más pobres de la población, reformar los mercados financieros y dinamizar una economía que como la estadounidense permanecía en recesión desde el «crack» de 1929.

magia y *El rey y yo* (*The King and I*, Walter Lang - Richard Rodgers, 1956), protagonizada por Deborah Kerr muestra la relación amorosa entre una institutriz inglesa y el rey de Siam, son todas ellas ejemplos de cómo las tramas se tornan más complejas.

A partir de la edad dorada, que culmina a finales de los años cincuenta, en la que se asienta el modelo del musical cinematográfico (coreografías, movimientos de cámara con grúas, expresión de los actores, etc.), el estándar del musical «clásico» empieza a cambiar y a diversificarse. El musical nacido en estos años, aunque heredero de la década anterior con antecedentes como *El rock de la cárcel* (*Jailhouse Rock*, Richard Thorpe - Jeff Alexander y canciones de Elvis Presley, 1954), introduce coreografías adaptadas a la época y músicas de estilos contemporáneos, incluyendo el rock y el pop. Son ejemplo de estos cambios producciones como *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins - Leonard Bernstein, 1961) y las posteriores *My Fair Lady* (George Cukor - Frederick Loewe, 1964), *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise - Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, 1965) protagonizada por Julie Andrews o *Cabaret* (Bob Fosse - John Kander, 1972) protagonizada por Liza Minnelli. Por otro lado, se ruedan películas para estrellas populares que incluyen canciones, algunas de las cuales pueden ser consideradas precursoras del videoclip, como las de los Beatles (*Qué noche la de aquel día* y *Help!*, Richard Lester, 1964 y 1965). Además, se llevan a cabo adaptaciones cinematográficas de la ópera rock teatral.

En el cambio de siglo el cine musical alcanzó un momento de apogeo y de renovación. Teresa Fraile estudia este fenómeno señalando que «las películas de lo que llamamos el cine musical contemporáneo son reflejo de una tendencia cercana al postmodernismo, de la reutilización de géneros cinematográficos reconstruidos y de la mezcla de registros» (Fraile Prieto, 2008: 443). Esta musicóloga sitúa dentro del musical contemporáneo a películas como la danesa *Dancer in the Dark* (Lars von Trier - Björk, 2000), filme en el que se alude de forma explícita al musical «clásico» y la producción australiana *Moulin Rouge* (Buz Luhrmann - Craig Armstrong, 2001) en la que se reviven escenografías artificiales. Su precedente más relevante es la película estadounidense *Everyone Says I Love You* (*Todos dicen I Love You*, Woody Allen - Dick Hyman, 1996) que puede ser considerada una relectura de los musicales «clásicos».

A estas podríamos añadir la más reciente *La La Land* (*La ciudad de las estrellas*, Damien Chazelle - Justin Hurwitz, 2016) que es una actualización del musical del Hollywood o el éxito de las películas de Bollywood como *Lagaan: Once upon a time in India* (Ashutosh Gowariker, 2001), nominada al Óscar a la Mejor película en Lengua Extranjera. Estos son solo algunos de los ejemplos que manifiestan el auge que el cine musical ha experimentado desde el cambio de siglo. Este nuevo apogeo del musical ha propiciado que el público se familiarice de nuevo con este lenguaje y que los directores afronten nuevas propuestas en concordancia con

relecturas actualizadas del género, como en el caso de *On connaît la chanson* (Alain Resnais - Bruno Fontaine, 1997) en el que se homenaje a la canción francesa o *Magnolia* (Paul Thomas Anderson - Jon Brion, 1999).

Por otra parte, en la era postmoderna la hibridación entre géneros da lugar a una gran diversidad de producciones con diferentes características. Así, por ejemplo, en *Rocketman* (Dexter Fletcher - Elton John y Matthew Margeson, 2019) tiene lugar la hibridación entre el musical y el *biopic* en un filme que narra la biografía del cantante inglés Elton John. *La vida en rosa* (*La Môme* (*La Vie en Rose*) Olivier Dahan - Christopher Gunning, 2007) sobre Edith Piaf, la oscarizada *Bohemian Rhapsody* (Bryan Singer - John Ottman y canciones de Queen, 2018) sobre el grupo de rock británico Queen, o filmes sobre cantantes de actualidad como Lady Gaga y Bradley Cooper en *Ha nacido una estrella* (*A Star Is Born*, Bradley Cooper - Canciones: Lady Gaga, Bradley Cooper, Luke Nelson, 2018)¹²⁸ también pueden considerarse *biopic* musicales. En *Mary Poppins Returns* (*El regreso de Mary Poppins*, Rob Marshall - Marc Shaiman, 2018), una secuela de *Mary Poppins* (Robert Stevenson- Richard M. Sherman, Robert B. Sherman, 1964) se mezclan los personajes «reales» con los de animación. Un último ejemplo es *Ana y el apocalipsis* (*Anna and the Apocalypse*, John McPhail - Roddy Hart y Tommy Reilly, 2017) en la que se hibridan de un modo paródico el género musical con el de terror con zombis.

En ocasiones la alusión al musical se emplea en el cine postmoderno a modo de cita, con la inclusión de escenas concretas de números musicales en películas pertenecientes a otros géneros. Este es el caso de la secuencia final que acompaña a los créditos finales del filme *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, Loveleen Tandan - A.R. Rahman, 2008) en la que la música, la coreografía y los elementos del rodaje y el montaje refieren al cine musical bollywoodiense adoptando una función de epílogo de una película que se puede considerar un cuento. Además, *Slumdog Millionaire* es un claro ejemplo de la encrucijada intertextual y transtextual de la postmodernidad: se trata de una producción de Reino Unido que adapta el formato de un famoso concurso televisivo en forma de relato fantástico, un cuento que nos habla de cómo Occidente mira a la India. En España, *Los Rodríguez y el más allá* (Paco Arango - Nathan Wang, 2019) hibrida la comedia y el cine de ficción. También incluye un número musical que acompaña a los créditos finales como pastiche que incluye citas a otros filmes y

¹²⁸ El caso de *Ha nacido una estrella* (*A Star Is Born*) es paradigmático para entender el «remake». A la película de William A. Wellman del año 1937, que cuenta con música de Max Steiner, le siguieron los filmes de Frank Pierson, del año 1973, con música de Barbra Streisand y Roger Kellaway y el que aquí nos ocupa, el de los cantantes Bradley Cooper y Lady Gaga.

formatos: los musicales de los años cincuenta, la popular *Men in Black (MIB)* (Barry Sonnenfeld - Danny Elfman, 1997) y el formato del cómic.

En numerosas ocasiones en el musical cinematográfico se traslada a otros medios y formatos audiovisuales como la publicidad. Como afirma Teresa Fraile Prieto:

Quizá el caso más evidente es el uso de los rasgos estilísticos vinculados al género del musical cinematográfico en la publicidad, pues el número musical se ha convertido en un cliché habitual en la construcción audiovisual para aludir a mundos imposibles y entornos oníricos. Así, es un fácil recurso para la parodia, la ironía y, por su potencial humorístico, a menudo se recurre a recrear los números musicales del musical «clásico» hollywoodiense cuando se quiere expresar de manera exagerada y fuera de lugar los sentimientos de los protagonistas (Fraile Prieto, 2012: 329).

El flujo constante entre realidad, irrealdad e hiperrealidad resulta muy cómico en este sentido, aspecto que resulta fácil de resignificar en el extremo contrario, convirtiéndose a menudo en una herramienta que sirve de contrapunto para cuestionar realidades trágicas en el género del drama, la tragedia y el melodrama.

El argumento del cine musical postmoderno sigue una línea narrativa sencilla, centrada en una trama principal en la que participan diferentes personajes. En este sentido, la estructura narrativa de estas películas no presenta variaciones significativas con respecto al musical «clásico» de Hollywood, lo que permite al espectador identificar este género cinematográfico en pocas escenas; sin embargo, como apunta Eduardo Viñuela (2012: 1078) «la estética y la forma de hacer avanzar la acción se aleja deliberadamente de lo convencional, dando lugar a una renovación del género».

El cine musical producido en España, en sus diferentes manifestaciones, ha sido objeto de análisis desde diferentes perspectivas. Los estudios de Alonso, Falcó, Fraile, Radigales, Viñuela, Olarte (2013) o Arce (2010), entre otros, señalan la heterogeneidad de estas producciones que van desde las adaptaciones de obras de teatro musicales (zarzuelas, revistas, etc.) hasta la adopción del formato del musical americano.

Para Julio Arce (2010: 111) los primeros pasos del cine musical en España se pueden caracterizar como un cine de canciones más que de números musicales. Esto implica diferencias en el contenido y en la estructura narrativa: la canción se justifica en la diégesis narrativa, y más que presentar a actores que cantan y bailan, nos encontramos con cantantes que actúan como, por ejemplo, Sara Montiel en *El último cuplé* (Juan de Orduña - Juan Solano, 1957). Por ejemplo, más adelante, la canción «Estando contigo» (Augusto Algueró, Antonio Guijarro Campoy, 1961), interpretada por Marisol, se popularizó en el filme *Ha llegado un*

Ángel (Luis Lucia - Augusto Algueró, 1962), un metatexto del concurso televisivo *Salto a la fama*.

Como trataremos de mostrar, el cine español de la era postmoderna manifiesta una marcada tendencia a la diversidad de formatos y contenidos, tanto visuales como musicales, y una heterogeneidad e hibridación de géneros cinematográficos. Por un lado, adopta los contenidos y la estructura narrativa propia del cine musical americano. Como en el musical «clásico» norteamericano, en la postmodernidad española el número musical supone, la mayor parte de las veces, una alteración del tiempo narrativo, pues éste se detiene, creando momentos «antinarrativos» en el transcurso de la acción dramática. Además, la fuente sonora no suele justificarse ni visualizarse. El número musical se convierte así en un elemento cuyo interés radica en la espectacularidad que aporta, junto a la música, el baile, los decorados, los efectos especiales o el montaje cinematográfico, aspectos todos ellos que, no obstante, por limitaciones económicas, no suelen alcanzar la espectacularidad de las producciones norteamericanas. Por otro, se manifiesta también la tendencia contraria, con números musicales que muestran de manera diegética la fuente sonora y una limitación consciente de medios con la finalidad de conseguir un intimismo deseado.

Por otro lado, conviene señalar el hecho de que el cine musical ha sido una herramienta fundamental para la construcción de la identidad nacional (Knapp, 2004 y Alonso, 2010), los diálogos entre la tradición y la contemporaneidad (Arce y Alonso, 2010), la expresión de las diferencias generacionales (Fraile, 2008) o la representación de identidades alternativas. La música como texto, práctica y discurso cultural ha contribuido a crear símbolos identitarios y a gestionar la movilización emocional de los espectadores. Con todo, la identidad musical española existe, por más que sea un constructo, y en este apartado intentaremos profundizar en cuáles son sus símbolos y cómo han llegado a serlo, a medio camino entre la representación y la negociación (Alonso, 2010).

Por todo lo expuesto hemos seleccionado varias secuencias de las películas *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro – Roque Baños, 1994), *20 Centímetros* (Ramón Salazar – Pascal Gaigne y Najwa Nimri - 2005), *Una hora más en Canarias* (David Serrano – Ernesto Millán, Alejandro Serrano y José Ángel Sagi, 2010), *Los miércoles no existen* (Peris Romano - Ester Rodríguez, Alberto Matesanz, 2015) y *La llamada* (Javier Ambrossi, Javier Calvo – Leiva, 2017) como muestra de pastiches audiovisuales postmodernos en los que tienen lugar discursos de identidad y género.

Por último, analizaremos una secuencia de la película *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés - Sílvia Pérez Cruz, 2016) en la que se incluye la canción «Smile and Run», un tema, a priori,

«original». Se trata de un producto musical ecléctico que muestra un sonido híbrido muy característico de la era postmoderna. Además, la coreografía del número musical en que se incluye esta canción conecta al espectador con el musical hollywoodiense «clásico» desde una relectura muy actual.

V.4.3.1. *EL OTRO LADO DE LA CAMA* (2002)

El otro lado de la cama (Emilio Martínez-Lázaro – Roque Baños, 2002) es una comedia musical amorosa de enredos que adopta el modelo de dobles parejas protagonizada por actores de éxito en el momento como Ernesto Alterio, Guillermo Toledo, Paz Vega y Natalia Verbeke. La cinta, dirigida por Emilio Fernández Lázaro, alcanzó un gran éxito de crítica y público, siendo la película española más taquillera del año 2002 y se convirtió en la tercera película española más taquillera de la historia en nuestro país.

En *El otro lado de la cama* se reutilizaron canciones pop-rock muy populares en nuestro país de las décadas de los ochenta y noventa de los grupos musicales Tequila, Los Rodríguez, Kiko Veneno, Coque Malla, Mastretta o Coz, entre otros. Las canciones fueron arregladas por el compositor Roque Baños, uno de los compositores para cine más destacados de nuestro país con gran número de trabajos a sus espaldas (es el habitual encargado de la música de las películas de Álex de la Iglesia, Daniel Monzón o Santiago Segura, por citar algunos) convirtiéndolas en versiones interpretadas en las voces de los actores de la película. Entre las canciones reutilizadas destacan «Te echo de menos» de Kiko Veneno, «Dime que me quieres», «Salta» de Tequila y «Las chicas son guerreras» de Coz.

La secuencia que nos disponemos a analizar reutiliza la música de esta última, la canción «Las chicas son guerreras» (letra y música de Juan Felipe López Márquez), del grupo de rock madrileño Coz. La canción se lanzó como tema del álbum homónimo producido por CBS en el año 1981 y con ella el grupo alcanzó notoriedad en el panorama musical del momento. Los puristas del rock acusaron a los integrantes de la banda madrileña de vender su talento a la discográfica CBS primando la comercialidad sobre la «autenticidad» representada por agrupaciones del momento como Leño.

El impacto mediático de la canción dio lugar a que cuatro años después, en 1986, fuera versionada por Objetivo Birmania, grupo musical femenino, apareciendo como videoclip en el popular programa de Televisión Española *La bola de cristal*. En este videoclip, inscrito en el marco de la Movida madrileña, la canción se asociaría a la representación de una

feminidad fuerte, como bien expresa la letra, la mujer «guerrera», por lo que se vinculó a imágenes de mujeres soldado, luchas de barro, así como la mujer en el contexto tribal africano. En definitiva, este audiovisual era reflejo del discurso de liberación de la mujer propio de la década de los ochenta. La relectura de la versión de *Objetivo Birmania* desde el discurso feminista más actual ha dado lugar a numerosas críticas al entender que ofrece una imagen de la mujer machista y servil.

La secuencia en cuestión comienza tras un corte abrupto que nos traslada del bar en el que un grupo de amigos charla —Rafa (Alberto San Juan), uno de sus protagonistas, de profesión taxista, ofrece una visión machista de la mujer y del sexo— al interior del taxi en el que viajan por las calles de Madrid. La canción comienza a sonar en el preciso momento en que se produce el cambio de plano. Rafa comienza a cantar mientras conduce el taxi (la interpretación corre a cargo del propio actor y el sonido se monta en *playback*, no se recoge en directo). Sus tres compañeros le escuchan animados. La justificación de la diégesis de la música es muy tenue: podría entenderse que el acompañamiento instrumental procede de la radio del coche, pero en ningún momento se muestra en la pantalla. Lo que es evidente es que Rafa canta animado como si estuviera acompañado por la radio [F.1-3].

La canción sigue sonando mientras un nuevo corte traslada la acción a un bar que presenta objetos identitarios del rock. Rafa continúa interpretando la canción mientras una bailarina profesional realiza una coreografía. El baile sirve de excusa para mostrar a la mujer como objeto de deseo, como seductora [F.4-6]. Entonces un corte en el metraje pasa a mostrar al grupo de amigos que cantan y bailan sobre la barra del bar [F.7]. En el plano musical los coros son interpretados por voces femeninas sin justificación en una diégesis en la que simulan cantar los compañeros de Rafa. A ellos se les unen varios bailarines [F.8]. Otra bailarina con un vestido azul se dispone a bailar frente a Rafa realizando unos giros que hacen ondear su falda. Al fondo vemos un escenario. El bar asemeja un *saloon* del oeste americano en el que podemos ver citas como el logotipo del grupo de rock madrileño La Frontera o la placa de la calle «Bourbon St.» que conecta con el marco «performativo» de rock [F.9-12].

Por último, la masculinidad se presenta siempre en lo coreográfico reforzada por el grupo masculino y en lo visual se asocia a elementos como la barra del bar o la mesa de billar en el final de la secuencia [F.13-15].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



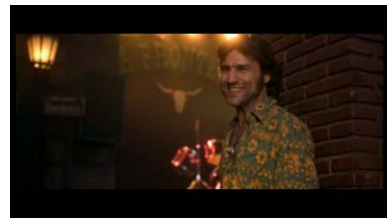
[F.6]



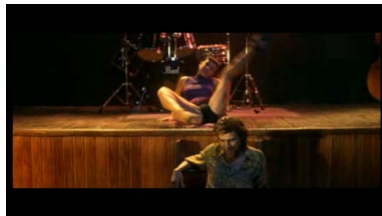
[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

En definitiva, la secuencia refuerza los discursos sobre los estereotipos de la masculinidad y feminidad tradicionales. Además, en el resto del filme se muestran los estereotipos acerca de la homosexualidad y sobre los tipos de relaciones que se dan entre hombres y mujeres desde la misma perspectiva patriarcal.

En los viajes transmediáticos que estos productos audiovisuales suelen presentar la película pasó por primera vez al formato teatral dos años después de su estreno en las salas de cine, en 2004, en la adaptación que para este espacio «performativo» realizara Roberto Santiago. El estreno tuvo lugar en el Teatro Amaya de Madrid y la adaptación contó con la dirección de Josep María Mestres y los arreglos musicales de Coque Malla.

La secuela de este filme, bajo el título *Los dos lados de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro – Roque Baños, 2005), reafirma los discursos de la anterior película, volviendo a explotar los mismos elementos que en la primera: actores que cantan canciones populares de los años setenta, ochenta y noventa. Así, por ejemplo, la canción «Bailando», (Nacho Canut y Carlos García Berlanga), popularizada en el contexto de la Movida madrileña en la voz de Alaska, se escucha en el filme interpretadas por Lucía Jiménez; «¿Por qué te vas?» (José Luis Perales), popularizada por la cantante Jeanette y «Quiero un camión» (Sabino Méndez), del grupo de rock Loquillo y los Trogloditas, son interpretadas por Verónica Sánchez y Lucía Jiménez; «Por las noches» (Coque Malla), de Los Ronaldos, suena en las voces de Pilar Castro, Ernesto Alterio y Guillermo Toledo; «Sin documentos» (Andrés Calamaro), del grupo hispano-argentino de los noventa Los Rodríguez, en las voces de María Esteve y Secun de la Rosa y «Gavilán o paloma» (Rafael Pérez Botija), de Pablo Abraira. Por último, destacaremos el bloque musical con el título «Duelo de parejas». Se trata de un pastiche que incluye varias de las canciones más populares de la Movida madrileña: «Cómo pudiste hacerme esto a mí» , «¿A quién le importa?» y «Ni tú ni nadie» todas ellas escritas por Nacho Canut y Carlos García Berlanga y popularizadas en la voz de Alaska; «La mataré» (Sabino Méndez, José M^a Sanz y Ricard Puigdoménech), de Loquillo y Los Trogloditas «Déjame» (Enrique Urquijo), de Los Secretos y «Ay qué pesado» (Nacho Cano), de Mecano.

V.4.3.2. *20 CENTÍMETROS* (2005)

En la película musical *20 centímetros* (Ramón Salazar - Najwa Nimri, 2005) se mezclan los géneros del musical, la comedia y el drama. Marieta (Mónica Cervera), su protagonista, quiere cambiar de sexo y dejar de llamarse Adolfo. Llamarse como su padre y tener como él genitales masculinos (veinte centímetros), le incomoda. Marieta desea ser una mujer respetable y con todas las de la ley. Sufre de narcolepsia y se queda dormida en el

momento menos oportuno. Pero en sus ataques de sueño, que dan origen a los números musicales, Marieta canta maravillosamente y habla idiomas.

En lo musical el filme incluye versiones de canciones populares de los años cincuenta y sesenta adaptadas por Najwa Nimri y Pascal Gaigne. En este sentido, la primera secuencia de la película, un número musical que precede a los títulos de crédito iniciales, puede ser considerada una secuencia pastiche en la que se evocan, desde la nostalgia, las raíces del cine musical español a través de la reutilización de tres canciones muy populares en España: «La vida es una tómbola», «En un bosque de la china» y «Muchachita».

El filme comienza mostrando una furgoneta desde la que, en medio de la nada, en un descampado, se abandona a Marieta, inconsciente (luego sabremos que dormida por su narcolepsia) [F.1]. Entonces la cámara muestra partes del cuerpo tendido en el suelo de la protagonista, deteniéndose en uno de sus pechos que asoma de su blusa desabotonada y en las sandalias con tachuelas de sus pies, una vestimenta acorde a una mujer que trabaja las calles. La imagen se acompaña con el sonido de los ronquidos de Marieta en un intento de presentar lo cómico junto a lo trágico en un equilibrio que se demostrará difícil de gestionar en el transcurso del metraje [F.2-5]. La imagen codificada de un paraguas que se hace girar, un elemento muy utilizado en los musicales, se emplea en la secuencia para realizar un fundido que nos traslada a las calles del centro de Madrid donde se desarrollará el número musical [F.6]. En ese momento comenzamos a escuchar «La vida es una tómbola», tema principal del filme *Tómbola* (Luis Lucía - Augusto Algueró, José Torregrosa, 1962), mientras Marieta, vestida con ropa de los sesenta muy colorida, se desplaza bailando y cantando en lo alto de un autobús turístico por las calles del centro de Madrid [F.7-12]. A continuación, el sonido de un automóvil y un trévin vertiginoso traslada el número musical a las aceras de la ciudad donde Marieta continúa su coreografía acompañada por los vecinos desde los balcones de los edificios como fondo y luego junto a barrenderos municipales [F.13-14].

La canción «La vida es una tómbola» conecta el discurso audiovisual con el musical español de los años sesenta. A continuación, fugazmente, el discurso musical pasa por la utilización de la canción infantil «En un bosque de la china» (Roberti Ratti, 1947) que declara, ya desde el inicio del filme, una cierta frivolidad y exotismo. En la imagen, el cuerpo de baile presenta vestidos tradicionales orientales, en lugar de paraguas ahora el cuerpo de baile porta sombrillas orientales y abanicos de grandes dimensiones, y la coreografía pasa a desarrollarse mediante el movimiento de manos y brazos. La música presenta gestos modales y la instrumentación recurre a timbres muy codificados en la

representación de la música oriental como la flauta y el pizzicato de cuerdas [F.15-16]. Para finalizar, una modulación del discurso musical nos traslada de nuevo a las raíces del cine musical español a través de la reutilización de «Muchachita», una canción que, interpretada a principios de los sesenta por la cantante Marisol (Josefa Flores González) en la película *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios - Augusto Algueró, 1963), alcanzaría gran popularidad. En la imagen se muestra a Marieta bailando y cantando rodeada del cuerpo de baile vestido de diferentes personajes que retratan la vida urbana: policías y pintores. Tras pasar por debajo de unos andamios, en plena Gran Vía madrileña, Marieta encabeza un gran numero de baile con multitud de bailarines ataviados con vestidos coloridas de los años sesenta, entre los que aparecen una monja y un botones, que permiten subrayar el viaje al pasado [F.21-25]. Con la cámara a nivel de la calle, Marieta se detiene sobre una salida de aire del metro, lo que permite que su falda se levante por efecto del aire, en una clara evocación de la popular escena protagonizada por Marilyn Monroe en la comedia *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder - Alfred Newman, 1955).



[F.1]



[F.2]



[F.3]



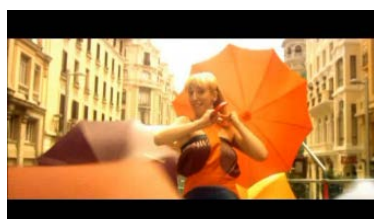
[F.4]



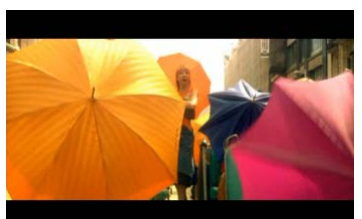
[F.5]



[F.6]



[F.7]



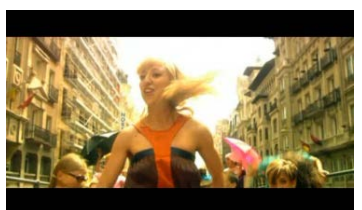
[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



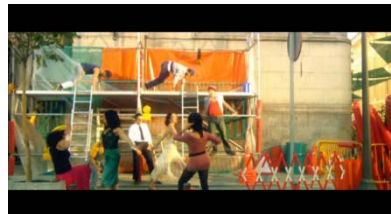
[F.17]



[F.18]



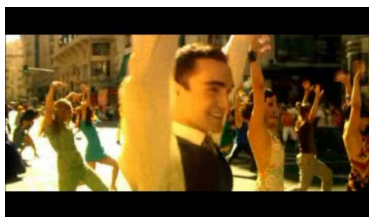
[F.19]



[F.20]



[F.21]



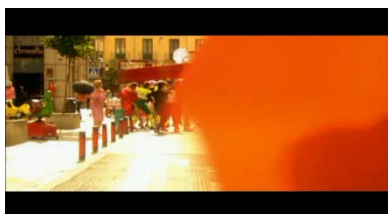
[F.22]



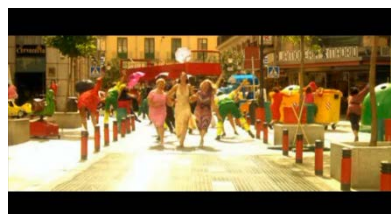
[F.23]



[F.24]



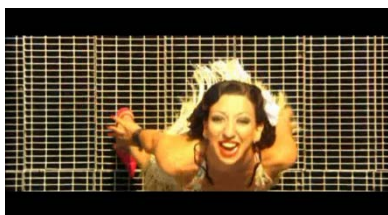
[F.25]



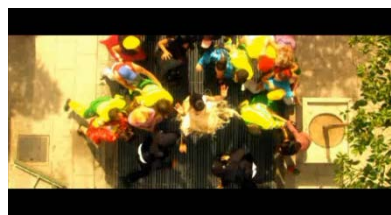
[F.26]



[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]



[F.31]



[F.32]



[F.33]

Los diferentes subtextos presentes en este número musical dialogan con diferentes discursos culturales. En primer lugar, debemos destacar que la letra de la canción «Muchachita», con frases como «muchachita eres toda una mujer», conecta con el discurso de la transexualidad. En este sentido, la cantante y actriz Marisol se presenta, a través de su música, como un modelo de feminidad para la protagonista. Por otro lado, el gesto musical del arreglo de «Muchachita» se puede considerar un juego intertextual que conecta el musical español de los años sesenta con el musical de Broadway, transitando por una brevísima incursión en el flamenco que incluye palmas y guitarra española, reafirmando así la identidad española en el contexto global en el que se enmarcan este tipo de producciones cinematográficas postmodernas españolas.

Con la mirada puesta en el pasado del cine español y en los discursos de la identidad homosexual, el filme *20 centímetros* puede considerarse un guiño a películas como *Diferente* (Luis María Delgado - Adolfo Waitzman, 1961), un filme que, para sorpresa de sus creadores, eludió la censura del régimen franquista, a pesar de tener escenas que claramente sugieren la homosexualidad de su protagonista. Siguiendo con la mirada al pasado común del cine español que este filme nos ofrece, y más concretamente sobre sus musicales, podemos afirmar que los números musicales de *20 centímetros* conectan con los que aparecen en *La tonta del bote* (Juan de Orduña - Alfonso Sainz, 1970) protagonizada por Lina Morgan, filme con el que comparte muchos aspectos.

En el contexto internacional Marieta se asemeja a la Shirley MacLaine de *Noches en la ciudad* (Sweet Charity, Bob Fosse - Cy Coleman, 1969). Además, en la película son numerosos los elementos que nos recuerdan aspectos discursivos empleados en otras películas en las que se aborda el conflicto social desde los convencionalismos del drama como *Dancer in the Dark* (Lars Von Trier - Björk, 2000). Por último, señalar que los convencionalismos de esta primera secuencia siguen presentes en los más recientes musicales postmodernos, como es el caso de la película estadounidense *La la land* (*La La Land*, *La ciudad de las estrellas*, Damien Chazelle - Justin Hurwitz, 2016), en cuya primera secuencia, la estética colorista recuerda a la primera escena del filme aquí analizado.

En síntesis, podemos afirmar que, en este número musical, la imagen y la música negocian identidades sociales y culturales mirándose en el espejo del pasado, un reflejo que proyecta una imagen construida desde la evocación, la nostalgia y el estilo «retro» que sirven de catalizadores para procurar una nueva enunciación de distintos discursos como el del género musical y el de la identidad sexual. Los procesos paródicos que se ponen en juego

en la secuencia conforman un verdadero pastiche audiovisual en los que las canciones populares tienen un papel muy relevante.

V.4.3.3. *UNA HORA MÁS EN CANARIAS* (2010)

Una hora más en Canarias (David Serrano – Ernesto Millán, Alejandro Serrano y José Ángel Sagi, 2010) es una comedia musical de enredos amorosos que parece parodiar los elementos canónicos del género musical, para, en el fondo, reafirmarlos.

El filme musical de David Serrano entabla diálogos con los musicales cinematográficos «clásicos» de Hollywood como los de Richard Quine, Vicente Minnelli y, de manera especial, con *Ellos y ellas* (*Guys and Dolls*, Joseph Leo Mankiewicz – Frank Loesser, 1955), interpretada por Frank Sinatra.

Una hora más en Canarias trata de emular las *screwball comedy* de Howard Hawks en un intento de visitar la obra de Jacques Demy. Envuelta en colores pastel, es un vodevil romántico con coreografías que subliman el amor y que conectan el escenario insular con el musical francés, en concreto con *Las señoritas de Rochefort* (*Les demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy – Michel Legrand, 1964) donde Catherine Deneuve y Françoise Dorléac buscaban al hombre soñado.

Pero, sobre todo, en *Una hora más en Canarias* podemos percibir los ecos del cine musical español de los años sesenta recurriendo a canciones como «Con amor o sin amor», de Luis Aguilé o «Estando contigo», de Augusto Algueró. Avanzada esa década, se rodaron en España una gran cantidad de películas, que podemos considerar en cierto sentido musicales, relacionadas directamente con la nueva música pop, como *Los felices 60* (Jaime Camino, 1964) interpretada por Raimon; *Escala en Hi-Fi* (Isidoro Martínez Ferry, 1963), inspirada en el famoso programa de televisión del mismo nombre, *Hamelin* (Luis María Delgado, 1967) en la que Miguel Ríos era el protagonista; *La viudita ye-yé* (Juan Bosch, 1967) que interpretaba Mary Santpere y Bruno Lomas, *Chico, chica ¡Boom!* (Juan Bosch, 1969) también con Bruno Lomas; *En un mundo diferente* (Pedro Olea, 1968) interpretada por Juan y Junior; *Codo con codo* (Víctor Aúz, 1967), película sobre la promoción de estrellas ye-yé, en este caso encarnada por Pedro Lomas, Massiel y Micky; *Un, dos, tres... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), un crítica al festival de Eurovisión con un estética psicodélica en la que participan bandas como Los Ángeles, Los Buenos, Fórmula V, The End o Los Íberos; *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1968) y *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968), o ya en la década de los setenta, *En un mundo nuevo* (Ramón Torrado y Fernando García de la Vega, 1971) que sirvió de promoción a Karina

para el Festival de Eurovisión que se celebró ese mismo año en Dublín (Fraile Prieto, 2013: 220). Pero sin duda, la referencia más evidente en *Una hora más en Canarias* es el cine musical de Pedro Lazaga, con filmes como *A 45 revoluciones por minuto* (1969) con Juan Pardo, Los Ángeles, Fórmula V y José M^a. Íñigo (Fraile Prieto, 2013: 220).

El argumento del filme es bien sencillo: Pablo (Quim Gutiérrez) ya está harto de ser solo el amante de Claudia (Angie Cepeda), una mujer joven y atractiva, por lo que la abandona por Elena (Miren Ibarguren), una joven simpática y cariñosa. La vida de alto nivel de Claudia parece perfecta, pero no está dispuesta a dejar escapar a su antiguo amante, por lo que con la ayuda de su hermana (Juana Acosta) organiza un plan para conseguir alejarlo de su novia y volver a seducirlo.

La secuencia seleccionada para su análisis se rueda como un número musical en el que Pablo y Elena cantan y bailan disfrutando alegremente de su relación amorosa por las calles de Madrid mientras varios transeúntes (el cuerpo de bailarines) se les unen realizando una espectacular coreografía. El amor y la felicidad de la pareja se expresan a través de una música y una coreografía que aluden a los números musicales del Hollywood «clásico» de los años cuarenta y cincuenta. En el comienzo de la secuencia Pablo y Elena bailan en la calle, mostrando su amor [F.1-3]. Su expareja, Claudia, y su hermana, que están de compras, se percatan de la presencia de la joven pareja [F.4] y se acercan a ellos para mantener una conversación [F.4-12].

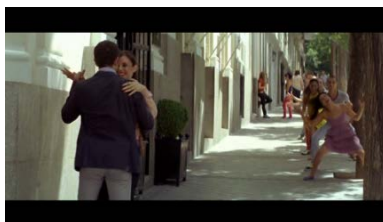
En lo musical el número se acompaña de la canción «Estando contigo» en la voz de sus protagonistas, Pablo y Elena, como expresión de la felicidad del amor que siente la nueva pareja, pero también entabla toda una serie de diálogos con el cine musical español de los años sesenta¹²⁹. En este sentido, «Estando contigo» aparece interpretada en un arreglo para Big Band que conecta su discurso musical con la música «Dabadaba». Como novedad, en la secuencia los protagonistas interaccionan con el cuerpo de baile dialogando con aquel con frases como la que Claudia pronuncia: «Así que, por favor, no más *dibidibis, dubidubis* y *dabadabas*»; o la de Pablo que alude al propio tema musical: «Vamos, todos juntos: estando contigo, contigo, contigo...», interpelando a los transeúntes con la intención de que la canción y la ilusión del momento musical no acabe para no tener que volver a la realidad en la que va a tener lugar la discusión con su expareja.

¹²⁹ La canción «Estando contigo» (1961) cuenta con música de Augusto Algueró Dasca y letra de Antonio Quijarro Compoy y fue popularizada por la cantante Marisol en el filme *Ha llegado un Ángel* (Luis Lucia - Augusto Algueró, 1962) que a su vez es un metatexto del exitoso concurso televisivo *Salto a la fama* que permaneció en la pequeña pantalla durante la primera mitad de la década de los sesenta.

En el final de la secuencia, en un segundo plano, acompañando los diálogos de los cuatro protagonistas, el tema continúa sin la parte vocal con una improvisación al piano que subraya el carácter cómico y dinámico de la secuencia [F.13-18].



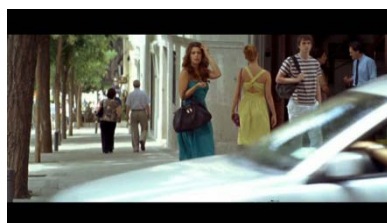
[F.1]



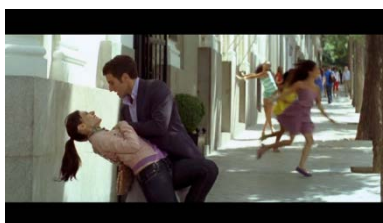
[F.2]



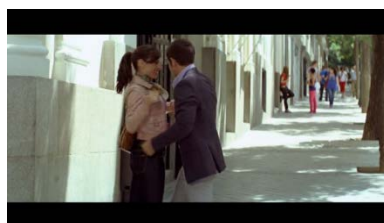
[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



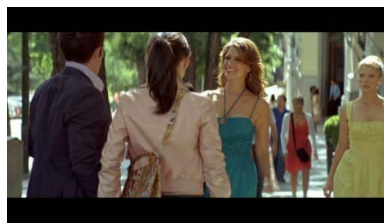
[F.9]



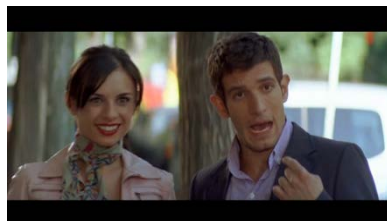
[F.10]



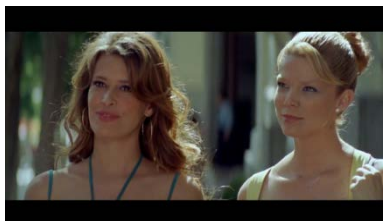
[F.11]



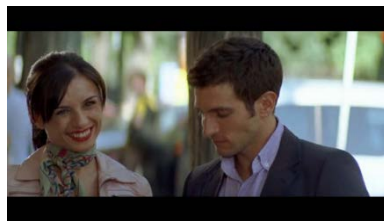
[F.12]



[F.13]



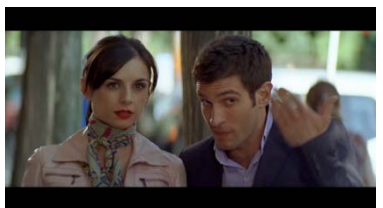
[F.14]



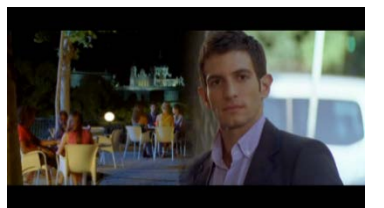
[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

En síntesis, el filme *Una hora más en Canarias* puede ser considerado un musical *kitsch* en el que los personajes protagonistas interaccionan con la realidad imaginada en el número musical, en el que la música conecta el discurso filmico con el musical español e internacional de los años sesenta. La popular canción «Estando contigo», las coreografías y los diálogos de los protagonistas son metatextos que reflexionan sobre el modelo de musical «clásico» y el de los años sesenta, convirtiendo al filme en una metafiction.

V.4.3.4. *LOS MIÉRCOLES NO EXISTEN* (2015)

Peris Romano, el director de *Los miércoles no existen* (Peris Romano - Ester Rodríguez y Alberto Matesanz, 2015), es guionista habitual de series televisivas tan populares como *El Ministerio del Tiempo*. Debutó en el medio cinematográfico con la comedia romántica *8 citas* (2008) que codirigió con Rodrigo Sorogoyen.

Romano escribió el guion de *Los miércoles no existen* para el medio cinematográfico pero su estreno tuvo lugar como musical en el espacio «performativo» del teatro obteniendo un gran éxito de público. El rodaje de película llegó a posteriori como consecuencia del éxito de la obra teatral.

El argumento de este filme aborda las decisiones vitales que implican el paso a la madurez. Un retrato de treintañeros y sus relaciones amorosas, en el que las dudas generacionales y existenciales de los personajes se expresan a través de canciones que se incluyen como números musicales inequívocamente teatrales. En este sentido, en *Los miércoles no existen* tiene lugar un viaje espacio-temporal, de una forma un tanto convencional, a través de canciones muy populares, y otras compuestas expresamente para la película, que representan a una generación, la que en el momento de su estreno ha llegado a los treinta y que debe tomar determinadas decisiones vitales, que se convierten casi en ritos de iniciación, en una banda sonora incluida de modo particular en la diégesis: los intérpretes aparecen en pantalla en los lugares más insospechados a modo de monólogo interior.

Los miércoles no existen sigue la exitosa fórmula de *El otro lado de la cama* y *Los dos lados de la cama* como comedia musical amorosa de enredos protagonizada por actores populares de éxito que cantan: Inma Cuesta, Eduardo Noriega, Alexandra Jiménez, Andrea Duro, María León y dos intérpretes, Gorka Otxoa y William Miller, que proceden del montaje teatral. No obstante, este filme presenta la novedad de incluir de una manera muy peculiar las canciones en algunas secuencias con las apariciones del dúo musical compuesto por Alberto Mate y Ester

Rodríguez que interpreta los temas musicales, en ocasiones acompañados por las voces de los actores, de forma diegética, sin que siempre esté justificada su presencia en pantalla, entendiendo que el espectador acepta este hecho como algo asumible en un musical.

En *Los miércoles no existen* se reutilizan canciones muy populares en nuestro país como «Bámbola» (Bruno Zambrini, Francesco Migliacci y Ruggero Cini) que interpretaba Patty Pravo en los años sesenta; «Fiesta» (F. Bracardi, P. Ormi y G. Boncompagni) popularizada a finales de los años setenta por la cantante italiana Raffaella Carrà; «No puedo vivir sin ti» (Luis García, Luis J. Martín, Ricardo Moreno y Jorge Malla) de Los Ronaldos o la celeberrima «Soy un truhan, soy un señor» (Julio Iglesias, Ramón Arcusa y Manuel de la Calva) que interpretaba el cantante Julio Iglesias a finales de la década de los setenta; así como otras más actuales, entre las que encontramos versiones de canciones como «Devolverte» y «Ya te lo decía yo» ambas del cantante de la escena *indie* Jero Romero.

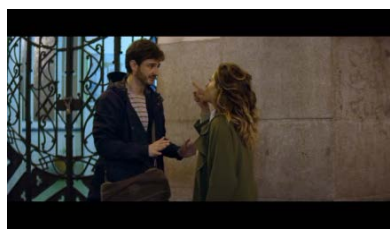
El resto de las canciones fueron compuestas para la obra teatral en la que se interpretaban con sonido en directo por los propios Alberto Mate y Ester Rodríguez que fueron reutilizadas en el filme. Estos son los casos de «Quién te va a querer» (Alberto Matesanz); «Déjate caer» (Ester Rodríguez) y «Un buen día» (Santiago Campos, Carlos Bautista, Sebastián Giudice, Jesús Montes y Ester Rodríguez).

Por otra parte, «La canción de Prévert»¹³⁰ de Serge Gainsbourg, interpretada por Alberto Mate y Ester Rodríguez, conecta al filme, a través del cancionero popular y sentimental francés, con el cine de Alain Resnais y las obras teatrales del dramaturgo Alan Ayckburn como referente para Romano a la hora de rodar un filme que pretende sobrepasar la simple comedia amorosa de enredos a través de la inclusión de elementos dramáticos más acordes a un cine más consciente y reflexivo. Además, el cine de Romano conecta con los referentes fílmicos del cine de directores españoles como Berlanga, Martínez Lázaro o Fernando y David Trueba.

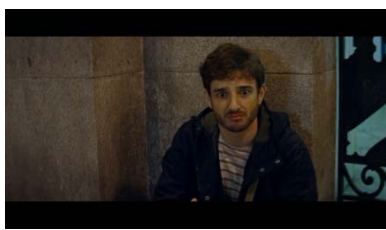
En la secuencia seleccionada, César (Gorka Otxoa), después de ser abandonado por Patricia (María León) se sienta desalentado en las escaleras de un soportal [F.1-2]. Comienza a sonar una canción. El objetivo de la cámara se va abriendo y al lado de César aparece la cantante Ester Rodríguez, acompañándose de una guitarra junto a un amplificador, justificando así que escuchemos la canción «Un buen día», del grupo musical Amigos Imaginarios, en la diégesis [F.3]. El sonido de la llamada de un móvil acompaña un corte en

¹³⁰ «La canción de Prévert» de Serge Gainsbourg, a su vez, cita la canción popular francesa «Les feuilles mortes» («Las hojas muertas/secas») compuesta por Jacques Prévert (letra) y Joseph Kosma (música), una de las canciones más versionadas de la historia.

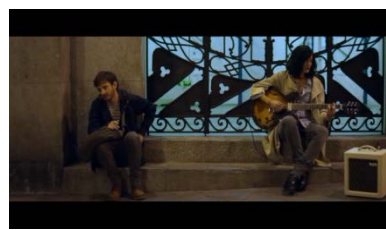
el montaje nos traslada al interior de un estudio en el que la cantante continúa incomprensiblemente interpretando la canción [F.4-5]. Irene (Alexandra Jiménez) se despierta desnuda y un tanto desconcertada de un profundo sueño después de haber pasado la noche en su despedida de soltera y comienza a buscar por el suelo las prendas de ropa de la que se había desprendido, comprendiendo poco a poco que ha mantenido relaciones sexuales con un desconocido [F.6-10]. En ese preciso momento parece interactuar con la cantante, pero sigue en su afán de recoger la ropa esparcida por el estudio [F.11-13]. Continuando con el tono cómico de la secuencia se sorprende al ver su propia imagen desaliñada en un espejo [F.14-17]. Al finalizar la secuencia descubrimos a Hugo (William Miller), el personaje masculino que ha compartido la velada con Irene, que se levanta de la cama. Sobresaltada, al ver al hombre en su cama, tropieza con un cuadro dejándolo caer [F.18]. Hugo se despierta tras el profundo sueño [F.21]



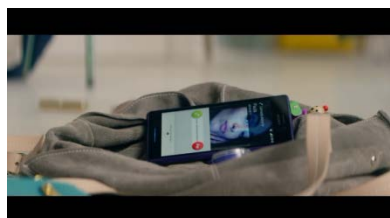
[F.1]



[F.2]



[F.3]



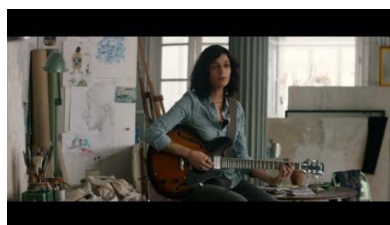
[F.4]



[F.5]



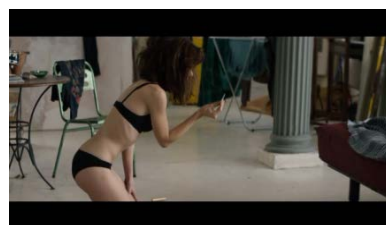
[F.6]



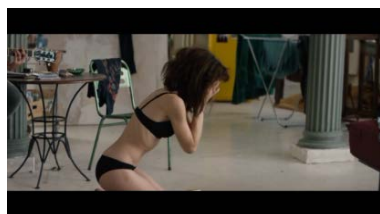
[F.7]



[F.8]



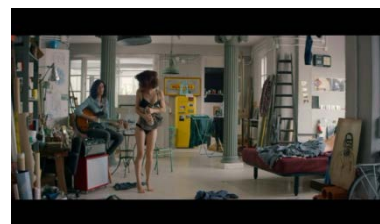
[F.9]



[F.10]



[F.11]



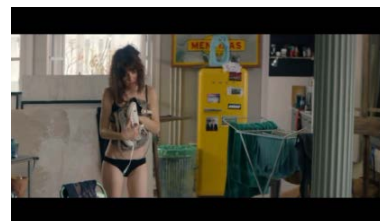
[F.12]



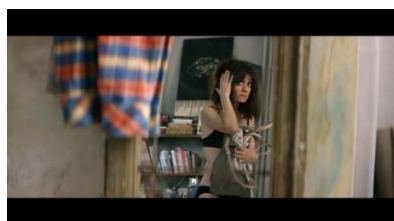
[F.13]



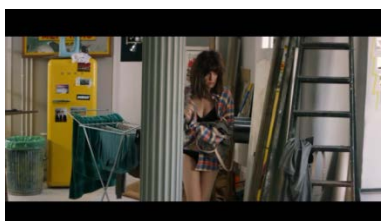
[F.14]



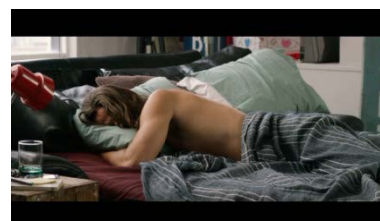
[F.15]



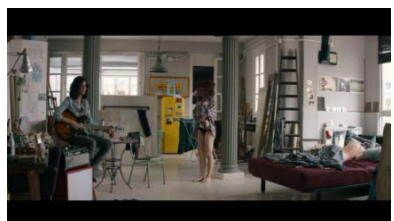
[F.16]



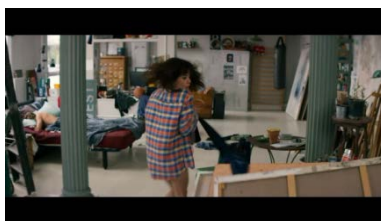
[F.17]



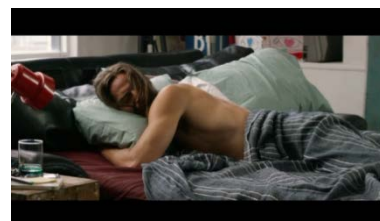
[F.18]



[F.19]



[F.20]



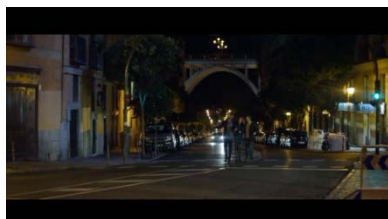
[F.21]

En otra de las secuencias del filme, Hugo, el mejor amigo de César, está decidido a animarlo y salen una noche de fiesta donde conocen a Paula (Andrea Duro), un antiguo ligue de Hugo, la hermana pequeña de Irene y la mujer de Pablo. Los dos jóvenes intentan seducir a Paula por las calles de Madrid. Las imágenes se acompañando de la canción «Fiesta» (F. Bracardi, P. Ormi y G. Boncompagni) popularizada por Raffaella Carrà. El ritmo alegre y desinhibido de sus temas marcó una época para la música disco de principios de los ochenta cuya letra es alusiva de una escena como canto a la libertad en el amor. Carrà es sinónimo de diversión y exceso.

En el comienzo de la secuencia los tres jóvenes protagonistas, Hugo, César y Paula, caminan por las calles de Madrid alegremente. La canción sirve de nexo con la secuencia anterior, en la que los músicos Alberto Mate y Ester Rodríguez interpretan un tema musical en una cafetería, y continúan marcando el pulso con sus dedos para introducir la nueva secuencia, momento en que comienza a sonar la canción «Fiesta». La imagen muestra el paisaje urbano [F.2]. Los dos jóvenes intentan conseguir el favor de Paula [F.3]. Comenzamos a escuchar la canción en la voz de su protagonista femenina, Paula, que se acompaña de forma diegética por Alberto Mate y la voz de Ester Rodríguez que canta y se acompañan de guitarras, a la manera de los músicos que tocan en la calle [F.4]. La cantante interpreta las repeticiones de versos característica de la canción y el acompañamiento presenta un marcado ritmo de rumba con la participación de instrumentos que no aparecen en la diégesis. La letra de la canción se expresa a través de las acciones de los protagonistas, pero sin presentar la espectacularidad de un musical convencional, en un intento de acercamiento a la realidad [F.5-8]. No obstante, ciertas acciones, como el momento en el que los dos amigos toman en volandas a la joven, se asemejan, en cierta medida, a las convenciones del musical [F.9]. En ese preciso momento los dos jóvenes protagonistas corren tras Paula [F.10-13]. Hugo coge en volandas a Paula mientras César mira la escena desanimado [F.14-15]. Nuevamente la cámara enfoca a los músicos mientras realizan su «performance» en la calle en el momento en que los tres jóvenes pasan frente a ellos [F.16]. Por último, la canción «Fiesta» facilita el viaje temporal hacia el futuro en la narración de una manera que se repite en el filme. En este caso, la fachada pintada de uno de los edificios frente al que caminan los protagonistas nos informa del paso de la primavera del 2011 al invierno del 2013 [F.17-18].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



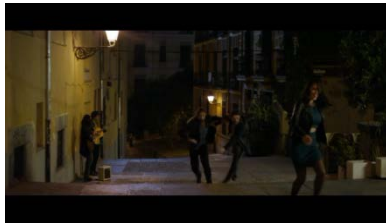
[F.4]



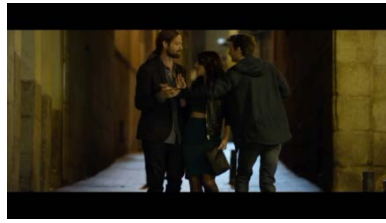
[F.5]



[F.6]



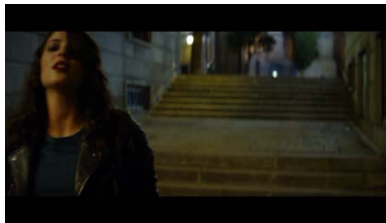
[F.7]



[F.8]



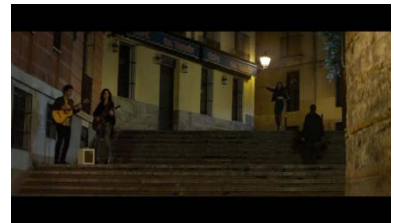
[F.9]



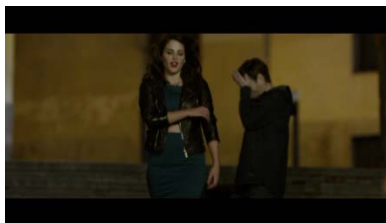
[F.10]



[F.11]



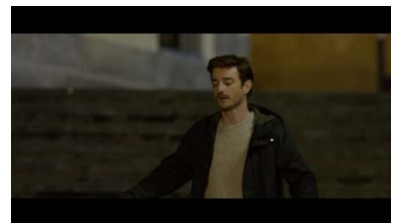
[F.12]



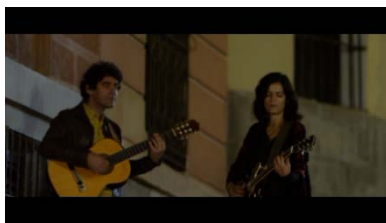
[F.13]



[F.14]



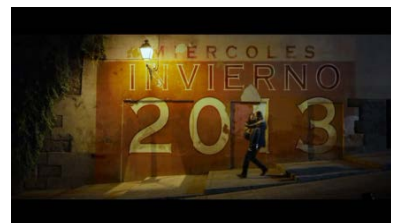
[F.15]



[F.16]



[F.17]

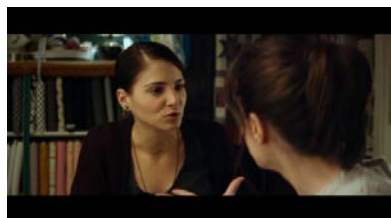


[F.18]

En otra de las secuencias del filme se incluye la canción «Soy un truhan, soy un señor» (Julio Iglesias, Ramón Arcusa y Manuel de la Calva) que popularizó el cantante

Julio Iglesias a finales de la década de los setenta y cuya letra retrata la imagen de galán que construyó sobre sí mismo el intérprete madrileño conectando con la frivolidad que fascinó a los españoles por su desenfadado y promiscuidad como modo de vida en esa década. Ser pícaro y seductor a finales de los años setenta y en los ochenta fue un estereotipo machista, un rol masculino con el que el hombre se identificaba, que se retoma en la secuencia de *Los miércoles no existen* desde un punto de vista paródico. En la secuencia Hugo, paradigma de masculinidad que es cuestionada, interpreta un número musical en un bar acompañado de la coreografía de tres camareras, que rememora la estética de las chicas *pin-up* norteamericanas¹³¹.

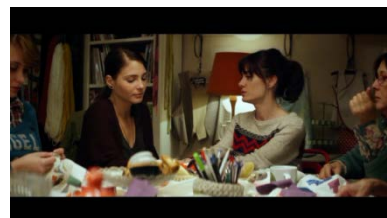
Paula confiesa a Irene que está embarazada mientras realizan un trabajo de punto junto a un grupo de mujeres en el interior de un local [F.1-6]. Paula sale a la calle a fumar un cigarrillo [F.7]. En ese preciso momento la cámara sigue a un transeúnte que cruza conduciéndonos al interior de un bar [F8-10]. Ya en el interior del bar la cámara enfoca a Hugo mientras vemos en el fondo una máquina *jukebox* que conecta al espectador con una estética retro [F.11]. Hugo canta la canción junto a una camarera que realiza una coreografía [F.12-21].



[F.1]



[F.2]



[F.3]

¹³¹ Las chicas *pin-up* fueron figuras fundamentales de la cultura popular estadounidense del siglo XX. Representan la imagen de la mujer moderna e independiente que exploraba su sexualidad y que presumía de su actitud, aunque por otro lado pueda considerarse una construcción fruto de una mirada masculina. No obstante, la historia de las *pin-ups* va pareja al auge del feminismo y de la liberación de la mujer, desde los años treinta hasta la década de los sesenta del siglo pasado.



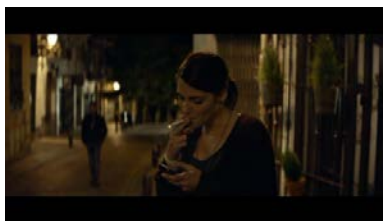
[F.4]



[F.5]



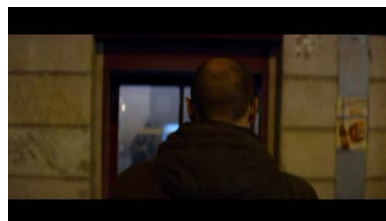
[F.6]



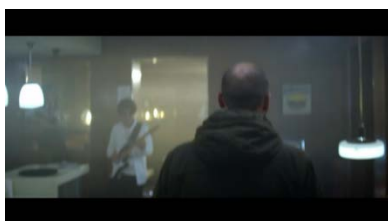
[F.7]



[F.8]



[F.9]



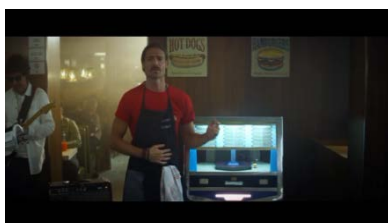
[F.10]



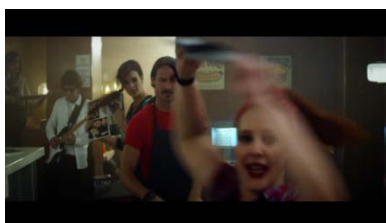
[F.11]



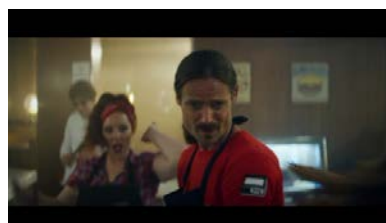
[F.12]



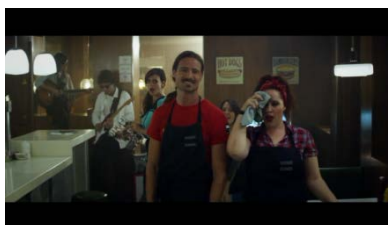
[F.13]



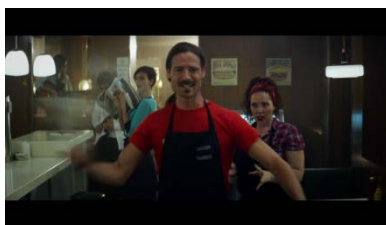
[F.14]



[F.15]



[F.16]



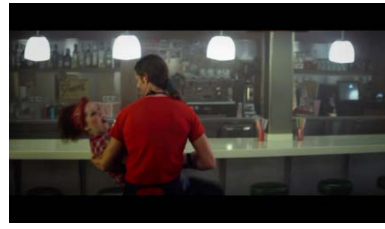
[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]

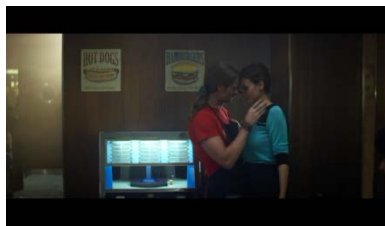


[F.21]

Entonces la desprecia y cambia de pareja de baile insinuándose a otra camarera vestida de azul [F.22-24]. Por último, una tercera camarera baila con Hugo [F.24-26]. Hugo se tiende sobre la barra mientras las tres camareras suspiran por él [F.27-29]. El joven maduro mira directamente a cámara provocativo mientras baila con las tres camareras que utilizan las bandejas de servir en la coreografía [F.30-36]. Su amigo César llega al bar y los dos amigos se dan un fuerte abrazo [F.37-39]. Mientras se abrazan, nuevamente una canción, en este caso particular, «Soy un truhan, soy un señor» facilita el viaje temporal hacia el futuro en la narración. En este caso, un cartel luminoso de neón colgado de una de las paredes advierte del paso del tiempo del otoño del 2011 a la primavera del 2013. [F.17-18]. Llega Pablo (Eduardo Noriega), un compañero de trabajo de César y los tres protagonistas mantienen una conversación sobre el rol masculino que acaba con una discusión entre César y Hugo. Cesar queda solo en una de las mesas del bar [F.40-43].



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



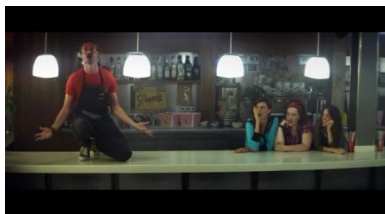
[F.26]



[F.27]



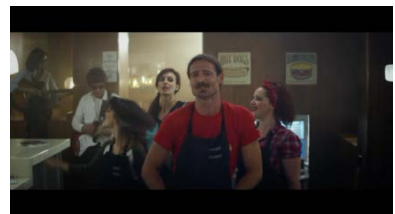
[F.28]



[F.29]



[F.30]



[F.31]



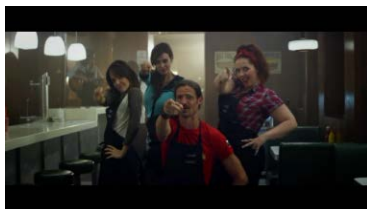
[F.32]



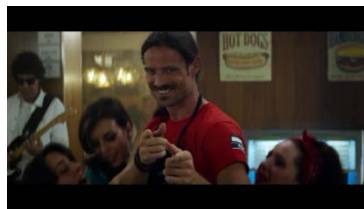
[F.33]



[F.34]



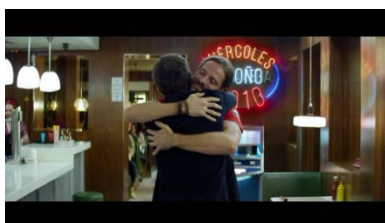
[F.35]



[F.36]



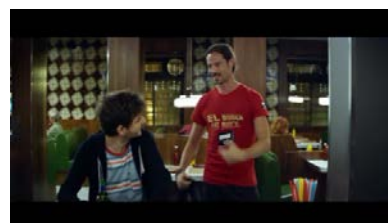
[F.37]



[F.38]



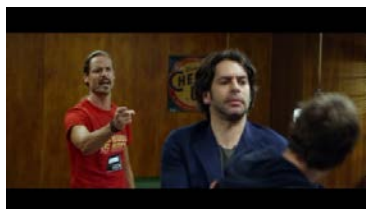
[F.39]



[F.40]



[F.41]



[F.42]



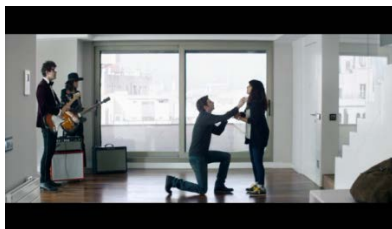
[F.43]

En la última secuencia del filme *Los miércoles no existen* que analizaremos se incluye la canción «No puedo vivir sin ti» (Luis García, Luis J. Martín, Ricardo Moreno y Jorge Malla) de Los Ronaldos¹³², en el contexto fílmico de una peculiar pedida de mano de César a Mara (Inma Cuesta). La letra de la canción expresa los sentimientos de César hacia Mara y conecta con el público de una generación, la que en el momento de su estreno ha llegado a los treinta. La acción se desarrolla en el piso que pretenden comprar para tener una vida en común. La secuencia comienza con César de rodillas pidiendo a su novia que se case con él. En ese preciso momento comienza a sonar la música. Como en secuencias anteriores, el dúo formado por Alberto Mate y Ester Rodríguez acompañan la canción con sus guitarras eléctricas en la diégesis junto a los protagonistas [F.1]. El actor Gorka Otxoa, que interpreta el papel de César, pone su voz a la canción. Se une toda su familia que irrumpe por sorpresa en la escena cantando los coros y bailando [F.2].

La coreografía es un tanto sencilla, lo que permite que sea ejecutada por actores que no son bailarines [F3-15]. Mara aplaude desmesuradamente ante la visión del anillo de pedida [F.16-17]. Entonces cesa la canción y los familiares abandonan la casa [F18]. No obstante, el acompañamiento de guitarra continúa en un segundo plano dando paso al protagonismo del diálogo entre Mara y César.

El carácter festivo de la secuencia finaliza con la decepción de César por el rechazo de Mara a su pedida, que da lugar a toda una serie de reproches en los que Mara manifiesta un papel activo en defensa de un papel de la mujer alejado del rol tradicional de madre de familia [F.19-21].

¹³² En 2007 la disuelta formación original de Los Ronaldos volvió a reunirse con motivo del lanzamiento de su álbum titulado *4 canciones*, que contenía otros tantos temas inéditos entre los cuales se encuentra «No puedo vivir sin ti». En 2010 la canción se utilizó en una campaña publicitaria de la marca IKEA, la cual provocó un éxito que impulsó a su discográfica a lanzar un sencillo y un álbum bajo el mismo título. Por otro lado, el cantante y compositor madrileño Coque Malla (Jorge Maya) ya había asumido en el año 2004 la dirección musical del espectáculo teatral *El otro lado de la cama*, que le valió una nominación a los Premios Max.



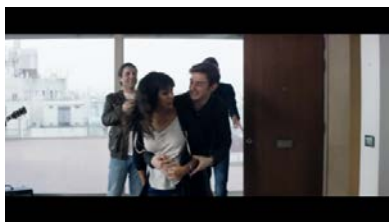
[F.1]



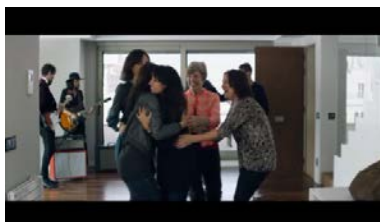
[F.2]



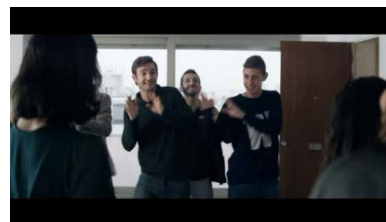
[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



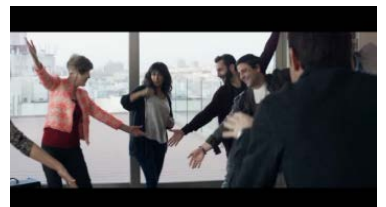
[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]

En síntesis, en *Los miércoles no existen* tiene lugar un viaje al pasado, de una forma un tanto convencional, a través de canciones muy populares que se recuperan y que representan a una generación que debe tomar determinadas decisiones vitales, que se convierten casi en ritos de iniciación, en una banda sonora incluida de un modo muy particular en la diégesis: los intérpretes aparecen en pantalla en los lugares más insospechados. Además, su reutilización obedece a un cuestionamiento de ciertos discursos como las relaciones convencionales de pareja («Fiesta» y «No puedo vivir sin ti») o el estereotipo masculino («Soy un truhan, soy un señor») y expresan, a modo de monólogo interior, las ideas y sentimientos de los protagonistas.

V.4.3.5. *LA LLAMADA* (2017)

La película musical *La llamada* (Javier Ambrossi y Javier Calvo – Leiva, 2017) es el resultado de un viaje transmediático en sentido inverso al que experimentaron otros musicales postmodernos como *El otro lado de la cama*. Está basada en la exitosa obra de teatro homónima escrita y dirigida por Javier Ambrossi y Javier Calvo¹³³ (Los Javis) que se había estrenado con éxito en 2013 en el teatro Lara de Madrid. Se trata de una comedia sin pretensiones que hunde sus raíces en el cine popular de los años sesenta, incluso en el sainete teatral y la astracanada de décadas anteriores. Podemos considerar que *La llamada*

¹³³ Javier Calvo participa en la serie televisiva *Física o Química* hasta el año 2011.

pertenece a una tradición de cine musical popular español que dibuja una línea de cine de monjas representado por filmes como *Sor Citroën* (Pedro Lazaga – Antón García Abril, 1967), *Sor Ye-ye* (Ramón Fernández – Manuel Alejandro, 1968), *Esa mujer* (Mario Camus – Gregorio García Segura, 1969) o, ya en el ámbito de la Movida madrileña, *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983).

Su argumento plantea de un modo original los cambios de la adolescencia, la toma de decisiones vitales y las creencias espirituales. En el filme María Casado (Macarena García) y Susana Romero (Anna Castillo) son dos adolescentes rebeldes de 17 años que se encuentran en el campamento de verano cristiano, La brújula, en Segovia, al que van desde la infancia. Ambas sienten pasión por el *reggaetón* y el electro-latino, pero las sorprendentes apariciones de Dios a María comenzarán a cambiar sus vidas.

En la película *La llamada* se reciclan canciones populares pertenecientes a diferentes géneros y épocas. En ellas se establecen diálogos entre los distintos enunciados y subtextos que configuran el discurso audiovisual del filme. El primero de estos textos, la cuestión generacional, se pone de manifiesto mediante la presencia de canciones populares con las que se sienten identificados los espectadores de diferentes edades. En este sentido, la música de la década de los noventa aparece junto a las músicas contemporáneas al filme como el *reggaetón* y el electro-latino. Ejemplo de las canciones pop de los años noventa reutilizadas en el filme son las canciones «I Will Always Love You» (Dolly Parton), «I Have Nothing» (Linda Thompson y David Foster) y «Step by Step» (Annie Lennox) que alcanzaron popularidad en la voz de la cantante Whitney Houston y que formaron parte de la banda sonora de películas como la exitosa *El guardaespaldas* (The Bodyguard, Mick Jackson – Alan Silvestri, 1992) o *La mujer del predicador* (The Preacher's Wife, Penny Marshall – Hans Zimmer, 1996). La identidad generacional en el marco del pop español de los noventa tiene su presencia con la canción «Todas las flores» (Juan Luis Giménez) que en la voz de la cantante Sole Giménez, de Presuntos Implicados, alcanzó gran popularidad a finales de los noventa. En el filme la canción se identifica fundamentalmente con el personaje de Milagros (Belén Cuesta), una novicia que duda de su vocación que encuentra en la música la herramienta para evocar su juventud. En las voces de Belén Cuesta y Anna Castillo, esta canción pop se reutiliza aprovechando una letra amorosa que ofrece la suficiente ambigüedad como para expresar, como metáfora, tanto el amor terrenal que empieza a surgir entre la novicia y la joven rebelde, como el amor de la fe hacia Dios, sin renunciar a la negociación identitaria que la identifica con la música de un pasado juvenil español común a distintas generaciones.

En contraposición, el sonido contemporáneo está presente a través del gesto musical híbrido del electro-latino, sonido ecléctico que mezcla el pop con el *reggaetón*, el merengue

y otros subgéneros latinos bailables. Ejemplos de este gesto musical contemporáneo con presencia en el filme son las canciones «Mi Reina» (José de Rico, Henry Méndez y Leo Carro) y «Cosa de dos» (Henry Méndez), ambas interpretadas por el cantante, compositor y productor dominicano afincado en España, Henry Méndez, que aparece en una secuencia del filme en la que se muestra uno de sus conciertos al que acuden las dos jóvenes tras escapar del campamento.

El segundo texto, el discurso de identidad sexual, se ve directamente reflejado en el empleo de varias de las canciones de la película, como la balada «Si esto es fe» en la que es texto expresa la ambigüedad entre la entrega al sexo y a la fe, o el *reggaetón* electro-latino «Lo hacemos y ya vemos» ambas compuestas ex profeso para el filme por Alberto Jiménez Rodríguez, cantante y compositor de la agrupación musical madrileña de *indie-rock* Miss Caffaina, un declarado homosexual, que se utilizan en el filme para reescribir los discursos de identidad sexual.

El tercer y último texto que señalaremos es el que tiene que ver con las creencias espirituales. En este sentido, la presencia de canciones reconocidas como propias por el discurso católico se hace imprescindible en el filme. Las versiones actualizadas de estas canciones dialogan con las manifestaciones propias de un nuevo discurso religioso que trata de conectar con los jóvenes. Por otro lado, en *La llamada*, estas canciones se presentan como una relectura postmoderna que recicla con ambigüedad, entre la parodia cómica y el homenaje, el discurso católico. Ejemplo de ello son las canciones «Viviremos firmes en la fe» (José Antonio Casado Garcinuño y David de la Morena Rodríguez) y «Estoy alegre». La primera, en la voz de la cantante María Virumbrales, es la canción con la que la madre Bernarda de los Arcos (Gracia Olayo) pretende entusiasmar a todo el campamento y por la que María declara que Dios se le aparece¹³⁴. La canción religiosa «Estoy alegre» se escucha en las voces de Sor Bernarda y Milagros en un gesto musical que reutiliza el gesto de la música rockabilly y el «country». Es interesante el paralelismo que se establece en otra de las secuencias entre los gestos corporales propios del rito religioso cristiano, el sexo y el baile que tiene lugar en la imagen mientras escuchamos «Agáchate» (Daniel Ramírez Romero), una canción interpretada y producida por el artista canario Danny Romero en la que se entremezclan los gestos musicales del *latin house*, el *reggaetón*, el *hip hop* y la música latina.

¹³⁴ «Viviremos firmes en la fe», compuesta por el párroco de la parroquia de Colmenar (Madrid) es el himno vencedor de concurso de canciones de la Jornada Mundial de la Juventud (JMJ) celebrada en Madrid en el año 2011. Su intérprete, María Virumbrales, es una cantante habitual en los musicales teatrales que se ofrecen en Madrid.

Por último, el filme incluye en los títulos de crédito finales la canción homónima «La llamada» del cantante Leiva (José Miguel Conejo), compositor de gran parte de la banda sonora, que fue galardonada con el premio Goya a la Mejor Canción Original en su XXXII edición del año 2018 y que sirve de síntesis final que incorpora en su letra los distintos enunciados propuestos a lo largo del metraje del filme.

En definitiva, todos los enunciados y subtextos audiovisuales presentes en *La llamada* dialogan entre sí proporcionando una relectura de diferentes discursos culturales, fundamentalmente los referentes a cuestiones de identidad generacional, de orientación e identidad sexual y los relativos a las creencias espirituales, desde una mirada postmoderna. En este sentido, los números musicales incluidos en el filme son artefactos culturales que permiten el diálogo intertextual y el pliegue de la historia con una función nostálgica en la continua actualización que representa el musical cinematográfico postmoderno.

En el número musical que hemos seleccionado para su análisis se recicla «Step by Step» (Annie Lennox), una canción pop que fue popularizada por la cantante estadounidense Whitney Houston que se incluye en el punto climático final del filme¹³⁵. Es importante señalar aquí que el proceso de configuración del espectáculo teatral, en el que se seleccionaron las canciones de los números musicales, coincidió con la muerte de Houston (2012), el del *boom* del electro-latino y con las Jornadas Mundiales de la Juventud, celebradas por la visita del Papa a España el año anterior.

Para entender este número musical debemos retrotraernos a la secuencia anterior, en la que la novicia Milagros, haciendo honor a su nombre, hace una declaración de intenciones a la madre superiora pronunciando la frase: «La música hace milagros». En este sentido, la larga secuencia final, como número y pastiche musical, tratará de ilustrar esta afirmación a cerca del poder de la música. En el comienzo de la escena en cuestión, la joven María Casado, en respuesta la llamada divina, espera la aparición de Dios junto a su amiga Susana Romero en el interior de uno de los barracones del campamento. Las dos jóvenes visten túnicas negras como si se dispusieran a officiar un ritual [F.1]. La madre superiora aparece corriendo con un radiocasete bajo el brazo como excusa para ofrecer una fuente diegética de la música que va a comenzar a sonar, lo que se contradice con el hecho de que desde el comienzo de la secuencia podamos escuchar una música compuesta exprofeso para el filme, aunque luego vemos que es el teléfono móvil de una de las dos jóvenes, acoplado a un equipo de amplificación, la fuente desde la que procede la música. Entonces, Bernarda desvela a las dos jóvenes su gusto secreto

¹³⁵ En el filme, la versión de la canción «Step by Step» aparece junto a otros éxitos de la cantante Whitney Houston como «I Will Always Love You» (Dolly Parton) y «I Have Nothing» (David Foster y Linda Thompson).

por la música de la cantante Whitney Houston. Una cita paródica permite a la madre superiora comparar la vestimenta de las dos jóvenes con la del personaje cinematográfico Harry Potter, película canónica de la cultura cinematográfica postmoderna. La música compuesta exprofeso para el comienzo de la secuencia va apresurando el avance de la misma [F.2]. Milagros cambia su hábito por un vestido rojo y llega al barracón, donde Susana, María y Bernarda muestran su sorpresa por el cambio radical en su vestimenta [F.3]. Susana enciende una bola de luz discotequera [F.4.]. Las dos jóvenes dejan gritan como presentación el nombre del grupo que anhelan formar, SuMa Latina («Susana y María Latina»), mientras dejan caer sus túnicas mostrando un conjunto sensual [F.5-6]. Comienza a sonar la canción «Lo hacemos y ya vemos» con letra de Alberto Jiménez Rodríguez y una música disco compuesta por el propio Alberto Jiménez Rodríguez y Jorge Cardona García. La canción es interpretada en las voces de las dos jóvenes actrices mientras realizan una coreografía muy sensual y convencional para este tipo de música. En la letra de la canción escuchamos la referencia al nombre del grupo, SuMa Latina, algo habitual en las canciones inscritas en la música electro-latina contemporáneas al filme. También el discurso musical incluye una breve cita a la oración infantil «Cuatro esquinitas tiene mi cama» que presenta un cambio de letra que pasa a ser explícitamente sexual y trasgresora [F.7-9].

Al finalizar la cita a la oración infantil, y ante la estupefacción de las cuatro, se abre una de las paredes en la que hay colgado un gran crucifijo y aparece Dios (Richard Collins-Moore)¹³⁶ vestido con un traje de lentejuelas que baja unas escaleras iluminado por potentes focos cenitales de luz y humo [F.10-17]. Tras las primeras dudas sobre la manera de comunicarse con la divinidad, las dos jóvenes deciden seguir cantando y bailando [F.18-19]. Entonces, tras un breve receso, comenzamos a escuchar «Step by Step» en la voz del actor que representa a Dios, una canción pop que se convirtió en una de las más populares del año 1996 al formar parte de la banda sonora de la película *La mujer del predicador* (*The Preacher's Wife*, Penny Marshall, 1996)¹³⁷, filme con el que comparte varios puntos en común. Después de una pausa, María, animada por sus compañeras, comienza a cantar la canción

¹³⁶ El actor británico Richard Collins-Moore que aparece en la película ha venido actuando en el papel del personaje de Dios como parte del reparto del musical teatral.

¹³⁷ En este filme la canción aparece en una versión góspel en el contexto «performativo» de la Iglesia protestante estadounidense. El bondadoso reverendo Henry Biggs (Courtney B. Vance) se da cuenta de que su matrimonio con Julia (Whitney Houston) está en peligro debido a que dedica demasiado tiempo a resolver los asuntos de sus feligreses. Por si esto fuera poco, su iglesia se ve amenazada por un promotor inmobiliario. Desesperado, ruega a Dios que le ayude, y la respuesta es la llegada de un ángel llamado Dudley (Denzel Washington), que traerá más complicaciones que soluciones.

donde la aparición divina la había dejado [F.20-24]. Acto seguido, Dios se pone a bailar animado por la música [F.25]. Milagros, la novicia que duda de su vocación y de su orientación sexual, se une a la interpretación cantando, encontrando en la música la fuerza y el vehículo para expresar su amor hacia la joven rebelde Ana, a la que da un beso en la boca [F.26-27].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



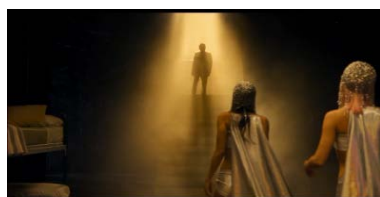
[F.10]



[F.11]



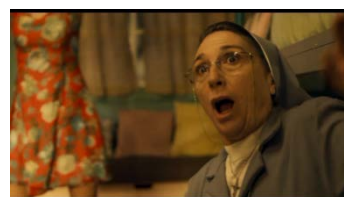
[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



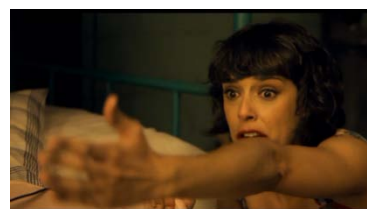
[F.18]



[F.19]



[F.20]



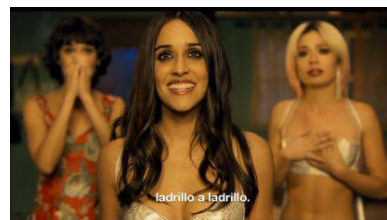
[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]

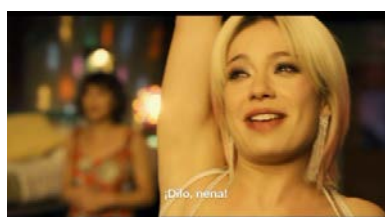


[F.26]



[F.27]

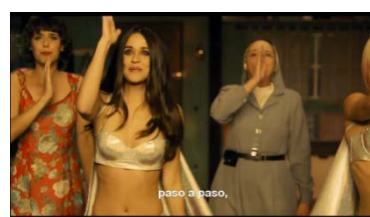
La madre superiora se une cantando a esta celebración de la fe desde la diversidad, lo que permite incorporar a las generaciones mayores y conectarlas con las más jóvenes a través de la mirada nostálgica de la música [F.29]. Las cuatro se disponen cantando ante Dios [F.30-31]. En ese preciso momento la iluminación cambia a un azul celestial y comienza a subir lentamente las escaleras [F.33]. Por último, María, tras despedirse de sus compañeras, decide subir cantando las escaleras, representando metafóricamente la elección del encuentro con la fe y con Dios, en un ascenso simbólico al cielo. Un corte repentino muestra los títulos de crédito finales acompañados por la canción «La llamada» del cantante Leiva [F.34-39].



[F.28]



[F.29]



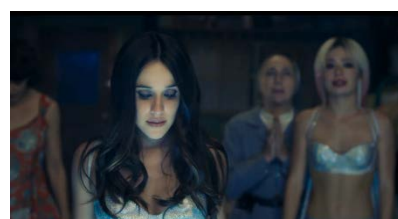
[F.30]



[F.31]



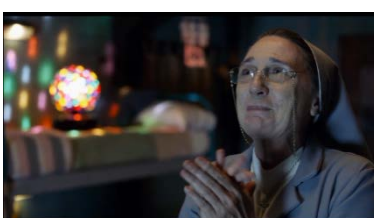
[F.32]



[F.33]



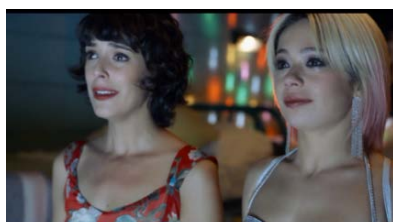
[F.34]



[F.35]



[F.36]



[F.37]



[F.38]



[F.39]

En síntesis, podemos afirmar que en esta escena final climática del filme se entremezclan varios discursos. El primer texto que se descubre es el amor lésbico que surge entre la adolescente Susana Romero y Milagros, una joven monja monitora del campamento. También está presente el cine de monjas, tan característico del cine español, que ve su reflejo en el rol de la monja presentado desde una óptica bondadosa, un discurso que entronca con el cine de monjas del franquismo representado por la madre superiora Bernarda de los Arcos. Por último, la llamada de la fe de María Casado tiene lugar desde un Dios *crooner* en el espacio «performativo» de unas escaleras que metafóricamente llevan al cielo, y que en la encrucijada intertextual postmoderna se emplea como símbolo que dialoga con el musical hollywoodiense y que conecta a su vez con la representación nacional del cuplé.

En definitiva, *La llamada* es un filme que muestra un difícil equilibrio entre lo *naïf* y lo *kitsch* en el que el papel de las canciones y números musicales en relación con su significación y articulación de elementos culturales tiene que ver con la igualdad de género, la diversidad, la tolerancia y las creencias espirituales.

V.4.3.6. *CERCA DE TU CASA* (2016)

Por último, *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés - Sílvia Pérez Cruz, 2016) es una película musical en que se emplean canciones, a priori, «originales». La película afronta un tema de actualidad, el drama de los desahucios. Está protagonizada por la cantante gerundense Silvia

Pérez Cruz que compuso e interpreta las canciones¹³⁸. Es el caso más particular de las películas musicales que hemos seleccionado puesto que la tragedia social que se cuenta está orientada al drama. Por este motivo, los números musicales, que son comentarios al discurso fílmico, no se acompañan de coreografías, con la excepción del número que vamos a analizar.

Se trata de un musical que aborda los desahucios que tienen lugar en España con motivo de la crisis económica. Tras perder su casa por no poder pagar la hipoteca, un joven matrimonio, con una hija de diez años, se ve obligado a mudarse a casa de los padres de ella, sin embargo, esa vivienda también se verá amenazada por el embargo del banco, al haber servido como aval de la hipoteca de la hija.

En la secuencia que hemos seleccionado, Sonia (Silvia Pérez Cruz), que había acudido a un abogado para afrontar su situación judicial tras haber sido desahuciada de su casa y abordar la falta de pago de la letra de la hipoteca de la casa de sus padres, descubre que ha sido timada y el falso abogado que la defendería ha escapado con el dinero. Entonces, regresa en metro a casa desde el supuesto despacho de abogados, que es en realidad una casa particular y no el supuesto bufete. Hundida en la tristeza comienza a cantar la canción «Smile and Run» cuya letra sirve de catarsis como expresión del dolor y tristeza que siente su protagonista, a la vez que la coreografía, claramente influenciada por el musical hollywoodiense «clásico», le ayuda a evadirse de la dura realidad.

El metro pasa frente a la cámara posibilitando el inicio de la secuencia y trasladándonos al espacio subterráneo de una estación de metro. Entonces, un plano medio frontal muestra a Sonia sentada en uno de los andenes en una posición de recogimiento hacia sí misma, con la mirada perdida en el infinito. Comienza a cantar el primer verso de la canción: «Mi alma ya no está en sus oraciones» en clara alusión a la sensación de alienación que siente la protagonista [F.1-2]. Una mujer joven se sienta a su lado y susurra algo en su oído, lo que se acompaña de una reverberación en el sonido [F.3-4]. Otros dos viajeros que esperan la llegada del metro la ayudan a despojarse de su abrigo, la levantan asiéndola de los brazos y la transportan por el aire con los brazos en cruz [F.5-7]. Sincronizado con el comienzo de la parte de la letra en inglés, un grupo de pasajeros se dispone en filas mirando hacia el frente y comienzan a balancearse movidos por la música [F.8].

La disposición del cuerpo de baile es muy convencional para un musical, aunque sus movimientos delatan un gesto más vanguardista. Aludiendo a la letra de la canción en un

¹³⁸ Una de sus canciones, «Ai, ai, ai», fue galardonada en la XXXI edición de los premios Goya con el premio a la Mejor Canción Original.

determinado momento ríen de un modo mecánico. Tras varios pasos en los que dispuestos en parejas se abrazan y contraponen sus cuerpos [F.9]. En la parte central del discurso musical de la canción, en el que se produce un momento de suspensión temporal, dos bailarinas ponen sus cabezas sobre el andén en actitud de sumisión total como dispuestas al sacrificio [F.10].

El cuerpo de baile, y en primer plano Sonia, realizan un gesto implorando con las manos cogidas asemejado un rezo frente a las vías del metro [F.11]. En fila, el cuerpo de baile al completo se balancea hacia el foso como si dudaran en saltar a las vías en paralelo a los ayeos que presenta la canción que acompañando las imágenes que adoptan una función enactiva [F.12]. Sonia parece implorar mediante un rezo (cantando y con las manos unidas) su salvación, mientras el cuerpo de baile, que representa los pensamientos de su mente, parece dudar ante la posibilidad del suicidio [F.13-14]. Finalmente, los bailarines se lanzan uno a uno a las vías en un momento del metraje muy metafórico. El final de la canción coincide con la llegada del metro a la estación. La imagen nos deja ver la decisión tomada por la protagonista (tras las reflexiones que metafóricamente han adoptado la forma de número musical): Sonia, permanece en pie llorando, ha decidido seguir viviendo [F.15].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



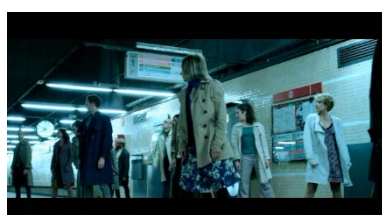
[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

Este número musical tiene una función de evasión de la realidad como ocurría en la película musical *20 centímetros* (Ramón Salazar - Najwa Nimri, 2005) ya analizada, sin embargo, en esta ocasión presenta un gesto musical más triste que se emplea para evadir al personaje de las circunstancias que la rodean desde la nostalgia y no desde la alegría.

La canción incluida en la secuencia, «Smile and Run», es un producto postmoderno que mezcla idiomas (español e inglés). Se trata de un tema tranquilo y sosegado en cuyo comienzo la voz presenta una entonación modal (propia de una oración), que se acompaña del rasgueo de guitarra, y que suspende el tiempo narrativo. El discurso musical continúa con un gesto en el que aparecen unos coros de voz femenina que utiliza como recurso tímbrico la emisión del sonido con la boca cerrada imprimiendo un carácter onírico que conduce a una sección en la que la voz y el violín interpretan una melodía que muestra los ayeos dolientes característicos del flamenco. La música, la letra y la instrumentación de la canción evidencian que es un producto ecléctico que adopta gestos musicales muy diversos para crear un sonido híbrido característico de la era postmoderna.

Además, en la película son numerosos los elementos que nos recuerdan aspectos discursivos empleados en otros filmes en los que se aborda el conflicto social desde los convencionalismos del drama como *Dancer in the Dark* (Lars Von Trier – Björk, 2000) en la que una inmigrante checa en Estados Unidos, que se está quedando progresivamente ciega, ahorra todo lo que gana en una factoría para pagar la operación de su hijo y evitar así que le

ocurra el mismo destino. Ella se evade del trabajo de la fábrica imaginando que su vida es un musical, cuya banda sonora son los ruidos cotidianos.

De manera análoga a lo que ocurre en la cinta danesa, en *Cerca de tu casa* se reescriben dos géneros al fundir el edulcorado musical del Hollywood clásico con el drama. Además, se introducen elementos de la tragedia griega y se pone el estilo del falso documental al servicio de una ficción que camina por el difuso límite que separa la realidad y lo irreal.

V.5. CONCLUSIONES

Los cambios que a partir de los años ochenta del siglo pasado experimentó la producción masiva de productos audiovisuales han incidido de forma notable en los modos de recepción y de consumo de productos audiovisuales por parte del público. Su consumo desmesurado ha dado lugar a la creación de un inmenso imaginario colectivo común a prácticamente el conjunto del mundo occidental. Este fenómeno ha repercutido notablemente sobre la experiencia del espectador al audiovisionar un filme que se extiende sobre su memoria en torno a las imágenes y las músicas de otros productos precedentes.

En la era postmoderna, las películas, aunque en apariencia individualmente fugaces, se sitúan en un ámbito de consumo continuo que las hace formar parte del imaginario colectivo durante un tiempo prolongado, casi infinito, aunque de un modo fragmentario. Las imágenes y músicas pasan a formar parte de la memoria colectiva creando una extensa red de referencias que maneja el espectador.

Al analizar las producciones cinematográficas de la postmodernidad, se hacen evidentes ciertos convencionalismos cuya utilización es una constante a lo largo de la historia. Estos convencionalismos conectan ciertos elementos y procesos que tienen lugar en la música con ciertos aspectos extra-musicales. Su uso recurrente provoca un solapamiento continuado de la línea espaciotemporal, puesto que la cita, la alusión y la «reutilización» de ciertos tópicos y gestos musicales nos remite a diferentes momentos del pasado. En el cine, director, compositor y público acuden, de una forma más o menos consciente, a estos tópicos y gestos cuyo reconocimiento es necesario a la hora de entablar cualquier acto de comunicación.

Lo mismo sucede con ciertas músicas, sobre todo algunas canciones populares, que se reutilizan de forma recurrente en la cinematografía postmoderna española. Independientemente del género al que pertenecen, su continua asociación con las imágenes ha provocado que sean un referente constante al que acudir conformando un imaginario musical colectivo.

La globalización no es un proceso que se da tan solo en la dimensión espacial, afecta también a nuestra percepción de la dimensión temporal, englobando en un todo los diferentes momentos del pasado en un proceso de actualización constante. Las producciones cinematográficas y musicales de la postmodernidad se caracterizan por su eclecticismo, es decir, por la hibridación de formas y géneros, por la mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, por la continua descontextualización y «recontextualización» de músicas que responden a los diálogos que se establecen entre la tradición y la contemporaneidad. En una cultura como la postmoderna donde la innovación estilística no parece posible, en el medio cinematográfico abunda la «reutilización» de músicas del pasado de muy diferente signo. Aparecen la nostalgia y los estilos retro, que reciclan antiguos géneros y estilos en nuevos contextos. Imagen y música articulan toda una serie de significados y «resignificaciones» a través de procesos propios de la cultura postmoderna y de la era de la globalización en la que se inscriben. Estos discursos audiovisuales luchan por la hegemonía.

Las producciones cinematográficas de cultura postmoderna utilizan la nostalgia a través del uso de referencias al pasado, y sobre todo a la cultura popular. Con el análisis de las secuencias seleccionadas se ha demostrado que, de manera más o menos directa e intencionada, las películas postmodernas están inundadas de referencias, ya sea como acompañantes esenciales del argumento, como apoyo estético o mostrando un mayor grado de profundidad significativa. Hemos comprobado que la nostalgia se utiliza en estas producciones de forma muy diversa, pero con un fin análogo: evocar en los espectadores un pasado lleno de experiencias, emociones y sensaciones construidas a partir de un consumo audiovisual previo.

La manera más común de transmitir la nostalgia en producciones audiovisuales es a través de la referencialidad, es decir, a través de la inclusión en un nuevo contexto, de imágenes, músicas, textos, historias y artefactos que tienen su origen en épocas pasadas. Las películas postmodernas intentan así dar la sensación del pasado a través de la insinuación, que se logra implementando elementos formales alusivos a otras décadas fácilmente reconocibles, y a través suscitar resonancias a temas, argumentos, conceptos e ideas característicos de otros momentos del pasado. En esta evocación del pasado la música tiene un papel relevante.

La música de las producciones cinematográficas postmodernas está cargada de resonancias al pasado que se vuelven vigentes, por un momento, al reconocerse en el presente, hecho que genera un placer intelectual y emocional en la audiencia. Las diferentes músicas incluidas en este tipo de producciones cinematográficas se convierten en una amalgama de referencias a una historia fragmentada, que encuentra en el sentimiento nostálgico el elemento de cohesión.

La aparición de estas referencias que traen elementos musicales del pasado a escena en los nuevos contextos fílmicos evidencian diferentes grados de variabilidad con respecto a la música original. En ocasiones la música se reutiliza íntegra, pero en otras, se cita solo en parte, o se alude y transforma de una forma más radical. En numerosos filmes la música se emplea para potenciar la sensación nostálgica creando un contexto o un ambiente que involucra las referencias visuales en la historia consiguiendo que no sean percibidas como hechos aislados, evidenciando así su función estructural o narrativa. Sin embargo, en otras ocasiones la música se emplea en el contexto fílmico para remarcar esa sensación de nostalgia de una manera puntual, en alguna de sus secuencias, con funciones marcadamente expresivas.

Por medio del efecto de la nostalgia los textos musicales toman nuevos significados dentro de los productos cinematográficos en que se incluyen y, de un modo análogo, las imágenes adoptan nuevas significaciones. En la mayoría de los casos la música se toma como simple eco del pasado, o de ciertas décadas en concreto, en forma de elementos aislados y fugaces, como momentos de identificación, pero en otras secuencias más elaboradas, la función y significado de la música del pasado se vuelve más compleja.

La nostalgia es un detonante de emociones cálidas y placenteras, y puede ser considerada como un medio para superar y enfrentar los cambios de una sociedad en constante evolución mediática, hecho que, dejando a un lado la posible connotación negativa que la repetición como recurso musical y fílmico pudiera suscitar, carga de sentido a los productos cinematográficos dentro de una estética «retro». Sin embargo, esta presunta estabilidad emocional se pone constantemente en cuestión en un marco que como el postmoderno se caracteriza por la constante relectura crítica de los discursos.

Las películas postmodernas, a pesar de ser abiertas a que el público en general pueda disfrutarlas, suelen estar producidas especialmente para un tipo concreto de espectador competente capaz de identificar y decodificar los diferentes niveles de subtextos que en ellas se han incluido. Los productos cinematográficos y sus músicas se encargan de traer al presente momentos clave del pasado para diferentes generaciones a través de referencias que aluden a objetos familiares del pasado, a experiencias de la vida cotidiana y a momentos que impactaron en las emociones de los espectadores, en los que la música tiene un papel muy relevante como evocación de su pasado. Aludir al pasado compartido de ciertas generaciones de espectadores viene siendo la estrategia más simple y eficaz que presentan los productos nostálgicos de la era postmoderna. En este sentido, es característico del cine postmoderno utilizar referencias de objetos y músicas para reactivar emociones y sensaciones experimentadas en los primeros años de vida de quienes los consumieron, logrando así, a través de un placer nostálgico, atraer al público que los reconoce en el nuevo contexto cinematográfico. Además, debemos señalar la

importancia del imaginario audiovisual en la configuración de las estéticas «retro». La mirada nostálgica al pasado no tiene solo lugar en relación con los elementos y vivencias experimentadas en primera persona por el espectador en su pasado, sino que también tienen un papel relevante toda una serie de elementos y gestos estéticos que han pasado a formar parte del imaginario colectivo que retroalimenta la construcción y recepción de los productos cinematográficos.

Las producciones postmodernas no tratan de recrear el pasado de una manera fidedigna o histórica, sino que se fusionan con él en una continua actualización que, en ocasiones, desvela una mirada irónica. Las películas postmodernas no se suelen caracterizar por su profundidad histórica sino por la acumulación de referencias al pasado. En las películas postmodernas las sonoridades «retro» suelen aludir a un momento histórico indeterminado, por este motivo permiten evocar cualquier momento de la historia, sin tener especial relevancia el hecho de que la música empleada fuera o no escuchada en la época en la que se desarrolla la narración. Por este motivo, si tratamos de analizar estas sonoridades atendiendo a las diferentes épocas recreadas se evidencian ciertas incoherencias. Éstas, más que anacronismos, han de ser entendidas como parte del listado de tópicos, convencionalismos musicales y músicas en general que se han ido asociando a la idea evocadora del pasado desde las primeras proyecciones cinematográficas hasta nuestros días, pero siempre han apelado a la nostalgia del espectador.

La utilización de los términos «clásico» y «popular» a la hora de abordar las diferentes formas en que se reutilizan las músicas en el cine postmoderno español debe ser entendida como una división práctica, pero nunca como una limitación, puesto que ambos conceptos dialogan en la cultura postmoderna dando como resultado a la categoría de «clásicos populares».

En el cine postmoderno la sonoridad «clásica» se emplea como una herramienta que permite recrear el pasado. Los gestos musicales del pasado como convencionalismos se han ido fijando a unas imágenes y tienen una notable influencia en la significación de los discursos fílmicos. La reutilización de música «clásica» en el medio cinematográfico evidencia su función de metatexto. Esta funcionalidad responde a la intensa y continuada interconexión con otros textos y contextos del pasado. A lo largo de la historia, a las diferentes obras consideradas música «clásica» se les han ido asociado toda una serie de significados, cargándolas de todo un bagaje cultural. El cine postmoderno aprovecha todo el «equipaje» cultural que encierran las obras «clásicas» para conseguir una serie de finalidades expresivas que inciden de forma eficaz en la gestión de las emociones del espectador. La reutilización de los «clásicos populares»

musicales en el cine ponen de manifiesto que los procesos de hibridación e interacción entre músicas son más relevantes que su supuesta pureza.

Por otro lado, en la postmodernidad la música popular tiene una importancia fundamental en la construcción del pasado. El cine postmoderno recurre a la reutilización de la música popular continuamente, produciendo una permanente reconstrucción del pasado, como diálogo y continua actualización de lo antiguo en el presente. La música popular se ha convertido en un objeto de memoria y desde ella se han generado interpretaciones contemporáneas de la historia y del patrimonio cultural. La cultura postmoderna recurre habitualmente a la evocación del pasado; en este sentido, los medios de comunicación, y entre ellos el cine, elaboran con gran facilidad narrativas que muchas veces están determinadas por intereses del presente. La música popular, y sobre todo las canciones populares, dadas sus propiedades inherentemente nostálgicas, consigue enlazar a las personas con su pasado y conectarlas emocionalmente con el presente.

La cinematografía postmoderna está plagada de canciones populares que se podrían clasificar como coplas, boleros, pasodobles, rancheras, *standards* de jazz, números de zarzuela, canciones pop y rock o flamenco, entre otras muchas categorías genéricas consideradas «populares». Las canciones deben ser entendidas como lugares comunes de reflexión donde se conforman identidades y se desatan los sentimientos del espectador. La música carece de significados denotativos concretos, pero tiene un gran poder connotativo, siendo capaz de articular identidades y desatar emociones.

En nuestra investigación nos hemos centrado en el análisis del caso paradigmático de la reutilización de la copla en el contexto cinematográfico postmoderno español. Hemos analizado la manera en que el cine español postmoderno se establecen continuos diálogos entre la tradición y la contemporaneidad utilizando como vehículo a la copla. El empleo de la copla en el medio cinematográfico intensifica el sentimiento de nostalgia y acentúa la idea de pliegue de la historia («palimpsesto audiovisual»). La copla en el cine ha contribuido a construir símbolos de identidad nacionales que se encuentran entre lo global («transnacional») y lo local, a medio camino entre la representación y la negociación, y permite gestionar las emociones de los espectadores.

En este sentido, hemos recurrido a la copla, como símbolo de la identidad nacional española, entorno a la que se han negociado y construido diferentes significados en los distintos contextos sociales y políticos de la república, del régimen franquista y de la democracia hasta nuestros días y cuya reutilización desde los años ochenta es reflejo de una tendencia postmoderna.

Las diferentes maneras en que las canciones de la copla se reutilizan en la filmografía postmoderna española son muy diversas y van desde el empleo más convencional como números musicales, pasando por un uso incidental con funciones de contextualización histórica o para caracterizar personajes, llegando a presentar, en algunos casos, procesos de estilización y sofisticación que borran los límites, ya de por sí difusos, entre lo popular y lo culto.

Las canciones de la copla manifiestan procesos transnacionales que tienden puentes acústicos y construyen escenarios sociales a base de nostalgia y añoranza a través del su poder afectivo. Ciertos artistas de la copla, y ciertas canciones con las que aquellos se asocian, han creado nuevos espacios interpretativos y nuevas identidades que trascienden las fronteras de la autenticidad folclórica y de los mapas geopolíticos en procesos interactivos entre lo local y lo global que se hacen posibles a través de los procesos intertextuales y transtextuales.

La renovación formal del cine musical en el cambio de siglo es reflejo de la tendencia postmoderna caracterizada por el eclecticismo, es decir, por la hibridación y reutilización de formas y géneros, por la mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, por la descontextualización y «recontextualización» de músicas y por la articulación de toda una serie de significados y «resignificaciones» de los productos musicales. En el cine musical postmoderno las relaciones intertextuales se han potenciado.

El argumento del cine musical postmoderno sigue una línea narrativa sencilla, centrada en una trama principal en la que participan diferentes personajes. En este sentido, la estructura narrativa de estas películas no presenta variaciones significativas con respecto al musical «clásico» de Hollywood, lo que permite al espectador identificar fácilmente este género cinematográfico al visionar sus números musicales; sin embargo, la estética, la manera en que se presenta la música en los números musicales y la forma de hacer avanzar la acción se alejan deliberadamente de lo convencional, dando lugar a una renovación del género.

El cine musical español de la era postmoderna manifiesta una marcada tendencia a la diversidad de formatos y contenidos, tanto visuales como musicales, y una heterogeneidad e hibridación de géneros cinematográficos. Por un lado, adopta los contenidos y la estructura narrativa propia del cine musical americano. Como en el musical «clásico» norteamericano, en el cine musical postmoderno el número musical supone una alteración del tiempo narrativo, pues éste se detiene, creando momentos «antinarrativos» en el transcurso de la acción dramática, lo que dificulta la linealidad del filme y aumenta la sensación de fragmentación narrativa. Además, permite diluir la barrera entre lo real y lo irreal. El funcionamiento interno del musical, así como su particular lógica narrativa, no atiende a un discurso estándar: en el musical los principios de organización del género son distintos porque se focalizan en los

números musicales. Es en los números musicales donde tienen lugar las verdaderas relaciones de los personajes y en los que aquellos expresan sus emociones

Por un lado, el musical postmoderno alude al cine musical «clásico», dando importancia al número musical como elemento cuyo interés radica en la espectacularidad que aporta, junto a la música, el baile, los decorados, los efectos especiales o el montaje cinematográfico. Por otro, el cine musical postmoderno manifiesta también la tendencia contraria, con números musicales que muestran una limitación consciente de medios con la finalidad de conseguir un intimismo deseado, en la que los números musicales no presentan esa espectacularidad. En la postmodernidad el número musical se integra en el discurso fílmico de muy diferentes maneras, algunas de ellas muy sorprendentes, pero que son aceptadas con naturalidad por el espectador.

Por último, podemos afirmar que el cine musical en la cinematografía postmoderna española es un género fundamental para la construcción de la identidad nacional, los diálogos entre la tradición y la contemporaneidad, la expresión de las diferencias generacionales o la representación de diferentes identidades. Las canciones populares incluidas en los musicales postmodernos son símbolos que se utilizan en los números musicales como vehículos de significación, con frecuencia desde una mirada nostálgica, a medio camino entre la representación y la negociación, entre lo local y lo global.

CAPÍTULO VI.

PAISAJES SONOROS EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL

Entendemos las películas postmodernas como un todo compuesto por imagen y sonido. En los estudios cinematográficos, este último elemento ha venido clasificándose tradicionalmente como ruidos, efectos sonoros, música y diálogos. En este sexto y último capítulo trataremos de comprender de una manera crítica los procesos que actúan en las producciones cinematográficas postmodernas entendidas como ecosistemas audiovisuales. Como trataremos de mostrar, en los filmes postmodernos la imagen y los distintos tipos de sonido interaccionan entre sí como un ecosistema audiovisual, siendo esta relación la que dota de significación al discurso fílmico. Con la finalidad de mostrar la significación de estos ecosistemas audiovisuales hemos aplicado el concepto de «paisaje sonoro» desarrollado por el musicólogo canadiense Raimond Murray Schafer en la década de los setenta del siglo pasado (Schafer 1993 [1977])¹³⁹.

En nuestra cultura occidental el estudio del universo sonoro se ha venido realizando históricamente de una forma muy compartimentada y estanca, desde enfoques sectoriales que se centran en objetos de estudio y contextos concretos, generalmente aislados unos de otros: el estudio del ruido, de la palabra, de la música o de la acústica de los instrumentos musicales y de los espacios arquitectónicos destinados a actividades musicales (auditorios, estudios de grabación, etc.) han sido tareas de especialistas que aislaban su campo de trabajo de otras realidades más amplias que afectan al fenómeno sonoro. En este sentido, el estudio de lo sonoro en el medio cinematográfico se ha realizado como una actividad enfocada exclusivamente al análisis de las bandas sonoras musicales entendidas como independientes de la imagen y de otros elementos sonoros presentes en los filmes, concentrando habitualmente sus esfuerzos en el análisis formal de la música, por lo que apenas se daba cabida a la exploración del sonido y a una interpretación crítica de sus significados.

Hasta la aparición del concepto de paisaje sonoro, los sonidos cotidianos y los sonidos que históricamente eran considerados como ruido pasaban totalmente desapercibidos al quedar fuera de las competencias de los diferentes especialistas.

¹³⁹ Schafer comenzó a desarrollar el concepto de paisaje sonoro en un artículo escrito para la UNESCO con el título «The Music of the Environment» en *Cultures*, vol.1, n.1, UNESCO, 1973. Tomó el término *soundscape* del geógrafo Michael Southworth, quien lo había utilizado, a su vez, en el artículo «The Sonic Environment of Cities», *Environment and Behaviour* 1, 49–70. El concepto fue desarrollado en el libro *The Tuning of the World*, New York: Knopf, 1977; reimpresso con el título *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester/Vermont: Destiny Books, 1993.

Even though they are not included in the linguistic abstraction of scholarly discourse about music, phonology, or acoustic engineering, ordinary sounds nevertheless operate through everyday actions and dialogue, shaping our professional practices as well as our everyday life (Augoyard y Torgue, 2006: 3).

Sin embargo, las nuevas herramientas de análisis sonoro, así como la incorporación de sonidos que hasta ahora apenas habían sido tenidos en cuenta, ni en la práctica ni en el análisis musical, han abierto el campo de estudio de la música. Cada vez es más frecuente que las investigaciones musicales aborden el análisis de nuevos aspectos como el ruido, el movimiento, la *performance*, la «enactividad» o los espacios, entre otros, lo que implica la necesidad de desarrollar estudios interdisciplinarios que reflexionen sobre la relación de la música, y el sonido en general, con los medios audiovisuales, la arquitectura, la medicina, la psicología o la sociología. Esta variedad de enfoques permite ampliar el conocimiento de la capacidad comunicativa de la música, y del sonido en general, al proporcionarle una mayor riqueza de significados y ampliando su campo de acción.

En consecuencia, en nuestro estudio de la música y el sonido en el medio cinematográfico adoptaremos un enfoque semiótico de la recepción que nos permita reflexionar sobre los procesos que tienen lugar en el espectador en la percepción de estos paisajes sonoros, para lo que recurriremos a disciplinas diversas: los estudios del sonido, la ecología acústica, la psicología de la percepción, la psicoacústica, la neurociencia y, aunque de naturaleza diferente, la retórica.

Al aplicar el concepto de paisaje sonoro al análisis de las películas de la postmodernidad no pretendemos llamar la atención exclusivamente sobre la función de ambientación que aporta lo sonoro al producto audiovisual, un aspecto, por otra parte, ampliamente estudiado hasta la fecha (Beltrán Moner, (1991[1984])), sino con la pretensión de ir más allá, tratando de mostrar la importancia que estos paisajes tienen a la hora de dotar de significado al discurso audiovisual. En este sentido, cada paisaje sonoro tiene su propia firma, su propia composición, que proporciona su impronta a cada película, a cada secuencia. Consecuentemente, cada sonido o conjunto de sonidos, pueden evocar en el espectador imágenes que despiertan la memoria multisensorial y sinestésica.

Como la sonoridad propia de cada película es de naturaleza cambiante se crea en cada filme un verdadero discurso narrativo. Como veremos, los paisajes sonoros se transforman en cada secuencia, en cada plano, cargando de significación al discurso audiovisual.

De un modo complementario, para el estudio de los paisajes sonoros que pueblan los discursos de las películas, nos detendremos en el análisis de los procesos de escucha que tienen

lugar en el espectador. Es bien conocido el hecho de que, para el espectador, la música de las producciones audiovisuales se presenta en diferentes planos de atención. Así, en ciertos momentos del metraje la música adopta un papel protagonista, y en otros, la atención del espectador se centra en la imagen, dejando que la música vaya a un segundo plano. Sin embargo, tal y como trataremos de mostrar, los procesos de escucha que tienen lugar en el espectador son más complejos de lo que tradicionalmente se entendía. La música, y el sonido en general, actúan sobre múltiples planos de la atención del receptor, interactuando, a su vez, con los significados que muestra la imagen, y completando o resignificando sus mensajes.

En las producciones cinematográficas de la cultura postmoderna se ha acrecentado de manera exponencial la importancia de estos procesos de escucha de fondo como recurso expresivo, ofreciendo al espectador la posibilidad de acceder a historias complementarias o, incluso, contradictorias, a las narraciones que se desarrollan en la pantalla.

Además, en las películas, se manifiesta un especial interés por los sonidos considerados tradicionalmente como ruidos. En este sentido, nos alineamos con una fenomenología de la escucha desatenta (Stockfelt, 2008: 113-122); según ésta, cualquier sonido puede ser transformado en música por un acto voluntario, por parte de quien escucha; y en sentido contrario, lo que convencionalmente conocemos como música puede ser llevado a un plano de desatención tal que puede ser considerado ruido. En consecuencia, el sonido debe ser entendido como un continuo entre ruido y música, siendo el oyente activo el que transforma el fenómeno sonoro en cada una de estas realidades. Por este motivo, debemos profundizar en las bases teóricas de lo sonoro con un enfoque amplio, buscando el acomodo de las teorías sobre el sonido a este nuevo enfoque, tratando de examinar y desbrozar el marco conceptual correspondiente al espacio situado en la frontera entre la música y el ruido.

Puesto que los mensajes codificados en los filmes de la postmodernidad, y en particular en su faceta sonora, poseen un elevado nivel simbólico, y dado que el espectador se caracteriza, en esencia, por ser activo y su atención selectiva, se hace necesaria la existencia de una serie de competencias en el receptor que le permitan, por un lado, decodificar los significados presentes en los discursos audiovisuales y, por otro, seleccionar en cada momento lo que considera música y lo que no. En este capítulo mostraremos el funcionamiento de estas competencias que permiten al espectador dotar de significado a los discursos presentes en los paisajes sonoros de las películas postmodernas. A este respecto, nos basaremos en dos modelos explicativos: el enfoque semiótico y la teoría ecológica.

El enfoque semiótico, muestra especial atención a los elementos estilísticos y a las habilidades cognitivas que se ponen en acción en el espectador a la hora de dotar de significación a la música. Para la semiótica musical la competencia no se reduce a la mera existencia de una tipología de códigos, puesto que ésta es mucho más que un léxico de tipos o un conjunto de reglas. Según Robert S. Hatten, la competencia es la habilidad cognitiva interiorizada de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, tipos, correlaciones y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en un estilo. En sus propias palabras Hatten afirma:

To the extent that a stylistic competency moves beyond a "lexicon" of types, or a "grammar" of their sense, to a "poetics" of their significance, competency becomes harder and harder to capture systematically. Thus, an attempt to reconstruct a style competency must admit a sizeable speculative component. This component I call the *hermeneutic*, and it is characterized by a creatively inferential process that provides hypotheses about potential correlations or interpretations (Hatten, 2004: 227-228).

Desde esta perspectiva aplicaremos en nuestro análisis el concepto de tópico musical que hemos desarrollado en el segundo capítulo de esta tesis.

El segundo enfoque que emplearemos, el de la teoría ecológica, se sitúa en las proximidades de la psicológica de la audición y entiende la audición y la comprensión de lo sonoro como parte de la percepción en sí misma; es decir, como «enacción» y *embodiment*. En este sentido, nos alineamos con la teoría de la cognición corporizada que afirma que los fenómenos sonoros y sus diferentes aspectos musicales, como la densidad, el movimiento, el color, la fuerza, la textura, etc., pueden ser comprendidos en términos de experiencias corporales. Como afirma Ramón Pelinski (2005), las significaciones musicales no se asignan de un modo racional desde el exterior de la experiencia musical, sino desde las experiencias personales vividas en nuestra interacción perceptiva y corporal con la música y el sonido. «Estas significaciones son primeras y gozan de prioridad frente a las significaciones musicales producidas por las inferencias de la racionalidad abstracta que caracteriza buena parte de los discursos musicológicos» (Pelinski, 2005). Su conocimiento es una puesta en acción, «enacción» o «cognición corporizada». (Varela, Thompson y Rosch, 1992: 174-247).

Los paisajes sonoros son también una herramienta eficaz para el control del tiempo. Con el empleo de paisajes sonoros en los filmes postmodernos, o en algunas de sus secuencias, el discurso narrativo se suspende, contrayéndose o dilatándose. Consecuentemente, los paisajes sonoros permiten momentos «antinarrativos»; es decir, secuencias, o películas completas, en las que el tiempo narrativo se ve alterado por la percepción del tiempo psicológico. En este sentido, los paisajes sonoros expresan con frecuencia entornos físicos y ambientaciones

psicológicas que pretenden provocar en el espectador estados psicológicos complejos, frecuentemente de introspección y de reflexión, aunque también de tensión, angustia y desasosiego.

Como veremos, en la construcción de estos paisajes audiovisuales «antinarrativos» es frecuente la utilización de los gestos de estilos musicales concretos como el impresionismo que, mediante relaciones sinestésicas, logran evocar en el espectador ambientaciones visuales, paisajísticas y lumínicas. La particularidad, por ejemplo, de la obra de Erik Satie la ha convertido en un referente a la hora de crear paisajes audiovisuales. Por otro lado, observaremos cómo el minimalismo y su continuada repetición de elementos consiguen sumergir a la audiencia en una especie de hipnosis relajante que atrapa al espectador, a la vez que puede llegar a crear ambientaciones crispantes o claustrofóbicas, motivo por el cual, el gesto musical minimalista se ha convertido en un recurso expresivo muy frecuentado en este tipo de secuencias. Por último, analizaremos las diferentes maneras en que se emplea la música electrónica y electroacústica en la construcción de paisajes audiovisuales como un recurso cada vez más frecuentado en el cine postmoderno español.

Para algunos autores, como es el caso de Rubén López Cano (2006), las alteraciones del discurso narrativo que producen estas sonoridades son el resultado de la culminación de los procesos de experimentación musical que tuvieron lugar en el seno de las vanguardias de la modernidad, los cuales cambiaron de significación en la postmodernidad. En este sentido, con el fin de la modernidad y el advenimiento de la postmodernidad, la experimentación con temporalidades alternativas en las diferentes manifestaciones culturales, y sobre todo en la música y los audiovisuales, ha dado lugar a «antinarrativas» en un intento de conquistar la noción de eternidad como parte de la construcción postmoderna de la idea del «eterno retorno» (Acosta Escareño, 2007) y de la Posthistoria (Danto, 1999 [1997]).

En esta investigación, la ecología audiovisual pretende constituirse en una perspectiva holística de acercamiento a la cinematografía postmoderna que considera a la imagen y al sonido en su totalidad. Como venimos señalando, la ecología audiovisual puede considerarse el enfoque más adecuado a la hora de analizar los discursos fílmicos en que predominan los gestos musicales del impresionismo, el puntillismo, el minimalismo o la música electroacústica y electrónica, habitualmente presentes en aquellas películas o secuencias de marcado carácter «antinarrativo»; sin embargo, este enfoque podría aplicarse al análisis de la totalidad de las producciones cinematográficas postmodernas, independientemente de la técnica compositiva empleada o el efecto producido en el espectador. En definitiva, la ecología audiovisual pretende

ser un nuevo enfoque metodológico y analítico aplicable a la producción cinematográfica postmoderna en general.

Desde este punto de vista metodológico, para el análisis de los paisajes sonoros presentes en la cinematografía postmoderna deberemos prestar especial atención a parámetros musicales poco convencionales. Son especialmente relevantes los aspectos relacionados con el timbre, las texturas, las capas, la densidad o el color sonoro. En este sentido, la musicología tradicional, centrada en los aspectos melódicos, formales y armónicos, ha mostrado escaso interés por ellos, por lo que tradicionalmente nos ha suministrado escasas herramientas y un escaso vocabulario que nos permita estudiarlos.

La utilización de música electrónica y electroacústica es una constante en la construcción de paisajes sonoros en el contexto fílmico postmoderno. Por este motivo, para entender las secuencias en que este tipo de música actúa es imprescindible el análisis de los efectos digitales, *samplers* y síntesis de sonidos empleados, los colores tímbricos, las capas sonoras, los envolventes o los espectros sonoros. Además, deben tenerse en cuenta aspectos de la producción (grabación, montaje y mezcla) y la postproducción de lo sonoro en el audiovisual, haciendo hincapié en las dinámicas, los planos sonoros y los sonidos dominantes. También deben analizarse las repeticiones y variaciones con cambios sutiles (no solo de altura, también tímbricas) propias no solo de la música minimalista, sino también de la música electrónica y electroacústica.

Por último, señalaremos la importancia de la tecnología en una forma de expresión mediada tecnológicamente como es el cine, más aún cuando las tecnologías empleadas en la grabación sonora implican cambios en la sensibilidad de los espectadores y, en consecuencia, en la significación de los discursos musicales. Evidentemente, en el caso del cine la significación mediada tecnológicamente se extiende también al plano visual.

A medida que las investigaciones musicales analizan con mayor profundidad las transformaciones tecnológicas, se insinúa, cada vez con mayor seguridad, la existencia de una importante relación entre las tecnologías y las demás esferas sociales. Es decir, las elecciones relativas a los elementos técnicos presentes en la producción y postproducción del sonido en el medio cinematográfico son una especie de posicionamiento discursivo en el que los agentes sociales implicados toman decisiones; por ejemplo, las relativas a reducir o ampliar la dinámica sonora. Estas interacciones discursivas entre tecnología y sociedad son análogas a las que se manifiestan en las decisiones tecnológicas relativas a la música en otros espacios «performativos», contextos y géneros musicales; que tienen también lugar, por ejemplo, en la música popular.

VI.1. LOS ESTUDIOS DEL SONIDO

La definición de qué es música no es neutral. Responde a una serie de criterios que se han ido imponiendo en el discurso de la historia. Desde hace casi un siglo la palabra «música» manifiesta un proceso de envejecimiento. Este desgaste se ha puesto de manifiesto de distintas maneras y han sido diversas las propuestas alternativas planteadas a este sistema tradicional de entender la música, lo que no ha impedido que el término se haya continuado usando e, incluso, haya alcanzado una difusión cada vez mayor. A este fenómeno se ha añadido el envejecimiento de la musicología de tradición formalista que, no obstante, aún sigue siendo hegemónica en muchos países en el ámbito académico. Nos referimos a la musicología que identifica la obra musical con la partitura y, por lo tanto, no concibe un estudio de la música que parta del sonido.

Desde el siglo pasado el concepto de música se ha ido ampliando paulatinamente admitiendo progresivamente nuevas formas de expresión sonora. Afín a esta línea de pensamiento surge la definición de música como «sonido organizado». Entre los primeros compositores que se adscriben a esta nueva concepción musical podemos destacar la figura del compositor francés Edgard Varèse. Varèse consideraba que la expresión «sonido organizado» reflejaba de un modo más adecuado la doble faceta de las prácticas con y alrededor de los sonidos, como arte y como ciencia, alejándose así de la relación que el concepto de música había establecido históricamente con las convenciones de la tradición concertística occidental (Varèse, 1985). En la década de 1950, Bertolt Brecht también consideraba que el término música era una palabra anticuada que se refería a una tradición pasada, por lo que propuso como alternativa el término «Misuk». Por su parte, John Cage adoptó directamente el término de Varèse entendiendo que la música consiste, de una forma general, en la producción de sonidos. En consecuencia, con la producción de sonidos, de cualquier tipo, se produce música, prediciendo así la llegada de una música compuesta con ruidos en lugar de notas y con una fuerte presencia de instrumentos eléctricos. Cage anticipaba así el desplazamiento conceptual de la era de la música a la era del sonido (Cage, 1973). Por otro lado, John Blacking definió el concepto de «música» como *Humanly Organized Sound* [«sonido humanamente organizado»] con la intención de extender su campo semántico más allá de las limitaciones impuestas por las connotaciones estetizantes y etnocéntricas que había adquirido en su uso común (Blacking, 2000 [1973]: 3-31).

Más recientemente, frente a la antigua tradición musicológica surge otra musicología que afronta sus investigaciones desde nuevos enfoques. En este sentido, han sido fundamentales los trabajos de investigación desarrollados en el campo de las músicas populares por autores como Richard Middleton (1990), Philip Tagg (1982), Allan F. Moore (2012), Lucy Green (1997), Sheila Whiteley (2005 [1992]), Alf Björnberg (2017) o Franco Fabbri (2017), entre otros.

Los estudios sobre el sonido han experimentado un gran avance en los últimos años. Un buen número de ellos, conocidos como *Soundscape Studies*, no abordan directamente lo musical. Un segundo grupo son los estudios sobre el diseño industrial del sonido. Por último, un tercer grupo focaliza sus investigaciones en la percepción auditiva. No obstante, algunos de estos estudios, que se definen como *Sound Studies*, tratan de la música, en su mayoría de la música popular, pero dejan generalmente a un lado el análisis de los aspectos musicales, que se considera un territorio reservado de la musicología tradicional.

Se ha observado una tendencia a la consolidación de la denominación *Sound Studies* para referirse a unos estudios que habían recibido diversas denominaciones, no por ello menos apropiadas, como por ejemplo la de *Auditory Culture* (Bull y Back, 2003). En este sentido, a comienzos del nuevo milenio Trevor Pinch y Karin Bijsterveld ofrecieron su propia definición de los estudios del sonido como «an emerging disciplinary area that studies the material production and consumption of music, sound, noise, and silence and how these have changed throughout history and within different societies» (Pinch and Bijsterveld 2004: 36).

Estos dos investigadores ponen de manifiesto la conveniencia de aplicar al estudio del sonido los conceptos desarrollados por tres autores precursores de los nuevos enfoques de investigación musical. En primer lugar, las investigaciones ya mencionadas sobre el paisaje sonoro de Raymond Murray Schafer (1993 [1977]) que propone aplicar una escucha estética a una realidad sonora que históricamente no había sido tomada en consideración. Por otro lado, las reflexiones desarrolladas por James H. Johnson en su libro *Listening in Paris* (1995), que pone de manifiesto la manera en que el público de ópera del París postrevolucionario se convirtió en un público atento y silencioso. Por último, el concepto de *musicking* acuñado por Christopher Small (1998), que señala la relación entre la música y las condiciones materiales de *performance* y escucha. Johnson y Small desarrollan ideas afines a la sociología de la música, la etnomusicología y los estudios de música popular urbana. Las obras de Schafer, Johnson y Small resultan transgresoras desde el punto de vista de la musicología histórica y son precursoras de toda una serie de estudios posteriores que en los últimos años se han venido articulando entorno a lo que se conoce como *Sound Studies*.

Por otro lado, se ha establecido un consenso bastante amplio sobre la necesidad de entender los *Sound Studies* como un campo interdisciplinar, permeable a perspectivas y métodos diversos, más que como una única disciplina tradicional. En este sentido, Pinch y Bijsterveld afirman:

Sound studies has become a vibrant new interdisciplinary field with many different, yet often overlapping, strands. Among the areas involved are acoustic ecology, sound and soundscape design, anthropology of the senses, history of everyday life, environmental history, cultural geography, urban studies, auditory culture, art studies, musicology, ethnomusicology, literary studies, and STS. (Pinch y Bijsterveld, 2012: 7).

La publicación de la obra *The Oxford Handbook of Sound Studies* (Pinch y Bijsterveld, 2012) supuso un verdadero avance en los estudios del sonido. A pesar de la referencia genérica a la que alude su título, el manual reúne ensayos que comparten un enfoque específico dentro de los *Sound Studies* que considera la ciencia, la tecnología y la medicina como las formas de acercamiento esenciales para la interpretación de lo auditivo. En este extenso campo de estudio los editores distinguen una pluralidad de disciplinas que ejercen su radio de acción en los estudios del sonido: ecología acústica, diseño de sonido y de paisajes sonoros, antropología de los sentidos, historia de la vida cotidiana, historia del medio ambiente, geografía cultural, estudios urbanos, cultura auditiva, estudios sobre arte, musicología, etnomusicología, estudios literarios, y la suya propia, los estudios sobre ciencia, tecnología y sociedad (STS, siglas en inglés de «Science, Technology and Society»), en la que ambos son autoridades reconocidas. Por este motivo, además de los estudios sobre ciencia, tecnología y sociedad recogidos en este volumen, se dan cita otras contribuciones realizadas por historiadores, sociólogos y musicólogos y estudios sobre comunicación, cine o música popular urbana.

Pese al impulso que supuso la publicación de la obra de Trevor Pinch y Karin Bijsterveld, la investigadora Marta García Quiñones (2013) señala, en una reseña al libro, que la procedencia de los editores (Pinch se formó en el Reino Unido y enseña en la Cornell University; Bijsterveld se formó en los Países Bajos y enseña en la Universiteit Maastrich) revela los principales zonas geográficas de desarrollo de la nueva disciplina (por orden de importancia, según la afiliación institucional de los autores: Estados Unidos, Países Bajos, Reino Unido, Canadá y Alemania), advirtiendo como «probablemente injusto que el manual no incluya a ningún autor escandinavo, ni francés, ni por supuesto de ningún otro país del sur de Europa» (García Quiñones 2013: 3). Por último, en relación con los estudios sonoros en el

medio cinematográfico, debemos destacar la presencia, en la quinta sección de este manual, de un estudio de William Whittington (2011: 367-386) sobre la exploración del sonido en los primeros cortos de animación de la factoría Pixar, que definieron el diseño de sonido característico de las películas de la productora.

En esta segunda década del siglo XXI las investigaciones de los *Sound Studies* están experimentando grandes avances. Prueba de ello es la aparición de un buen número de publicaciones científicas entre las que cabe destacar *Sound Studies Reader*, un volumen editado por Jonathan Sterne (2012), así como los cuatro volúmenes titulados *Sound Studies*, editados por Michael Bull (2013).

De la obra editada por Sterne destacaremos el capítulo de Michel Chion titulado «The Three Listening Modes» en el que se abordan tres tipos de escucha: la escucha distraída, la escucha significativa y la escucha reducida (Chion, 2012)¹⁴⁰. En la obra de Bull se pone de relieve, por encima de cualquier alusión a características formales o materiales, el contexto de difusión de estas músicas, su asociación con ciertas identidades culturales y su presencia en determinados espacios. Esta obra monumental de Bull se ha convertido en un modelo en lo referente a la selección de temáticas y enfoques para las posteriores publicaciones de los estudios sobre sonido.

Como señala Marta García Quiñones (2013), en paralelo a la publicación de estos extensos volúmenes, en los últimos años han aparecido un importante número de investigaciones muy interesantes para el campo de los estudios del sonido que muestra temáticas y enfoques muy diversos. Por un lado tenemos los estudios especulativo-teóricos de los sonidos no musicales (Erlmann, 2010; Goodman, 2010), destacando especialmente los que se enfocan en el estudio de los sonidos naturales (Schafer, 1994 y Pinch y Bijsterveld, 2012); otros se encargan de los sonidos y ruidos cotidianos del pasado y del presente (Corbin, 1994; Picker, 2003; Smith, 2004 y Bijsterveld, 2008); también los que abordan los sonidos mediados tecnológicamente (Kahn y Whitehead, 1992; Altman, 1992; Chion, 1993 [1990] y Douglas, 1999), los que estudian los sonidos del arte sonoro (Kahn, 1999), los que analizan los distintos usos científicos del sonido (Spehr, 2009; Schoon y Volmar, 2012), así como los que abordan la audición como construcción cultural (Sterne, 2003; Thompson, 2004), incluyendo un amplio abanico de prácticas auditivas no musicales (Pinch y Bijsterveld, 2012). La ampliación del campo que proponen estos estudios contribuye a desarrollar nuevas líneas de investigación. En este sentido, Matt Sakakeeny ha señalado que « [...] sound studies have productively

¹⁴⁰ En el original se emplean los términos *causal listening*, *semantic listening* y *reduced listening*.

challenged music studies by developing new questions that do not assume a privileged status for music as a formation of sound» (Sakakeeny, 2015: 113).

También señalaremos la obra colectiva *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, de Kassabian (2013), que cuenta con las contribuciones de renombrados autores que abordan la manera en que la presencia constante de la música en la vida actual ha determinado los distintos modos de escucha. Por último, destacaremos la publicación de la obra *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, de Georgina Born (2013), una colección que integra investigaciones musicológicas y estudios del sonido que exploran la capacidad de la música y del sonido para generar diferentes experiencias en la esfera pública y privada, abordando la construcción de identidades y las distintas políticas del sonido y el espacio.

Por otro lado, en el ámbito de las publicaciones periódicas en los últimos años han aparecido al menos dos revistas online dedicadas a los estudios del sonido: *SoundEffects - An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*¹⁴¹ y *Journal of Sonic Studies*¹⁴².

La creación de diversos organismos institucionales como la European Sound Studies Association (ESSA), vinculada a la Universidad de Copenhague, pone de relieve la progresiva institucionalización de los *Sound Studies*. Este fenómeno se observa también en una mayor presencia en el ámbito académico con la oferta no solo de cursos monográficos sobre el tema (el de Jonathan Sterne en la McGill University, cuyas lecturas constituyen la base de *Sound Studies Reader*, o el de Alejandro L. Madrid en la UNAM), sino también formando parte de los programas de estudios de las universidades, como por ejemplo, el máster en Sound Studies de la Universität der Künste de Berlín ([http:// www.udk-berlin.de/sites/soundstudies](http://www.udk-berlin.de/sites/soundstudies)) y, en una línea similar, el máster en arte sonoro que organiza desde hace unos años la Universidad de Barcelona ([http:// www.ub.edu/masterartsonor](http://www.ub.edu/masterartsonor)).

Como señalan Franco Fabbri y Marta García Quiñones (2016), a pesar de los avances de los estudios del sonido, no acaba de resolverse la relación de este nuevo campo con los estudios musicales, y en particular con los estudios sobre música popular, «que surgieron precisamente como un desafío al estatus privilegiado de una determinada constelación de músicas, generalmente identificada como “la música”» (Fabbri y García Quiñones, 2016: 5).

En los últimos tiempos ciertas investigaciones de los sonoro se han centrado en el estudio del sonido en el campo de la música popular (la música pop y la música rock

¹⁴¹ Se puede acceder a su consulta en la siguiente dirección URL: <http://www.soundeffects.dk>.

¹⁴² Se puede acceder a su consulta en la siguiente dirección URL: [http:// www.sonicstudies.org](http://www.sonicstudies.org).

fundamentalmente). En este sentido, uno de los principales objetos de estudio de las actuales investigaciones sobre el sonido son las tecnologías del sonido, de las que se vienen ocupando también, desde hace varias décadas, los estudios sobre música popular, y más recientemente, los estudios sobre producción musical.

Ser capaces de relacionar el enfoque de los estudios del sonido y el propio de la música popular nos permitirá entender la manera en que las tecnologías de producción y reproducción sonora han creado ciertos tipos de sonidos interaccionando con otros factores (contextos, cuerpos, temporalidades, espacios) dando lugar a determinados modos de escucha, más o menos intencionales.

Volviendo a la definición de Blacking que citábamos al comienzo de este apartado, si la música se puede considerar un «sonido humanamente organizado», la cuestión de cómo se organiza y cómo se reconocen sus estructuras deberían ser central en un estudio que, como el nuestro, pretende ocuparse no solo de la música, sino del sonido en general, en el medio cinematográfico. Por este motivo, en nuestra investigación sobre lo sonoro en el cine será fundamental analizar las diferentes formas de organización del sonido y la significación que se articula en su relación con los diferentes textos visuales y con el contexto de la cultura en que se inscribe.

VI.2. MÚSICA Y TEORÍA ECOLÓGICA

Son varios los estudios en los que se pone de manifiesto el potencial de la teoría de la percepción ecológica para abordar el estudio de la percepción y el significado musical. Entre ellos destaca la obra de Eric F. Clarke (2005), *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, en la que se toman como punto de partida las reflexiones propuestas por James Gibson (1966) en el campo de la percepción visual.

Desde la muerte de Gibson, en 1979, varios autores han explorado el potencial del enfoque ecológico, primero en relación con la percepción auditiva en general, y más recientemente en relación con la música. En este sentido, son un punto de partida interesante los estudios de Warren y Verbrugge (1984) y Gaver (1993a; 1993b). Por otro lado, los libros de Handel y Bregman (Handel, 1989, Bregman, 1990) son también referentes para los estudios ecológicos. En ello se aplican ciertos aspectos del enfoque ecológico de la percepción auditiva incluyendo algunas reflexiones sobre la música. En particular el análisis de la escena auditiva de Bregman ha sido considerado como un hito en el estudio de la percepción, aunque

ciertamente, ni Handel, ni Bregman, adoptan una perspectiva que podríamos considerar propiamente ecológica.

En los últimos veinticinco años, sin embargo, han aparecido varios intentos de aplicar desde diferentes ópticas la teoría perceptual ecológica a la música. El trabajo más completo a este respecto ha sido el de Windsor, que en una serie de publicaciones (Windsor 1994; 1995; 1996a; 1996b; 1997; 2000; 2004) ha estudiado los diferentes parámetros de la música acusmática (es decir, la música reproducida a través de altavoces o auriculares) desde un punto de vista ecológico poniendo en relación ecología y semiótica. Finalmente, aunque no explícitamente dentro de un marco ecológico, dos compositores electroacústicos, Dennis Smalley (1986; 1992; 1997) y John Young (1996), han escrito una serie de artículos interesantes que tratan la música acusmática desde una perspectiva que comparte en gran medida el enfoque desarrollado por Windsor y con el criterio ecológico en su conjunto.

En la teoría ecológica, la percepción y el significado están estrechamente relacionados. Cuando las personas perciben lo que está sucediendo a su alrededor, lo hacen tratando de entender y adaptarse a lo que está sucediendo. En este sentido, están comprometidos con los significados de los acontecimientos de su entorno.

Escuchar un sonido y reconocer lo que es (por ejemplo, si en un concierto escuchamos algunos sonidos que identificamos como conducentes a la cadencia final de una obra tonal de música, entendemos un aspecto de su significado, su finalización, y el oyente puede prepararse para los aplausos que seguirán), es entender su significado perceptual, lo que provoca una serie de acciones asociadas. Por el contrario, escuchar un sonido y no reconocer lo que es, es no entender sus significados, por lo que el oyente no podrá actuar de un modo apropiado.

Esta visión del significado, estrechamente ligada a la percepción y a la acción, es decir, a lo que conocemos como «enacción», es muy diferente a la visión que nos ofrecen las distintas teorías sobre el significado musical que se han propuesto desde las diferentes teorías de la estética (Kivy, 1990; Davies 1994; Scruton 1997), la fenomenología (Clifton, 1983), la semiótica (Nattiez 1990, Agawu 1991; Monelle 1992, 2000, 2006; Hatten 1994; Tarasti 1994), la hermenéutica (Kramer 1995, 2002, 2003), los estudios multimedia (Cook 1998; 2001) y la teoría social (Green 1988, Small 1998, DeNora 2000).

Aunque todos estos autores consideran en cierta medida la experiencia de escuchar sonidos musicales, ninguno de ellos se preocupa de forma prioritaria de la explicación de cómo tiene lugar esa experiencia. Otros investigadores sobre el tema asumen que los sonidos son recogidos, en una u otra forma, organizándose en unidades básicas de algún tipo (notas,

motivos, melodías, texturas, etc.), y se organizan en estructuras, pero en los que los procesos perceptivos implicados juegan poco o ningún papel en una teoría del significado musical. La explicación del significado se encuentra en teorías de la expresión, la semiótica o la construcción social, por ejemplo. Por el contrario, la escucha ocupa una posición central a lo largo de este capítulo, basado en la proposición de que la experiencia del significado musical es fundamental (no solo en la música sino en el sonido en general) una experiencia perceptiva.

Como veremos, en la escucha, como en todo otro acto perceptivo, se ponen en funcionamiento dos procesos muy importantes: los significados recordados; es decir la evocación y la música imaginada. Estos dos procesos serán claves para entender la manera en que el acto de la audiovisión el sonido carga de significado a las imágenes a las que acompaña en el medio cinematográfico.

VI.3. CINE Y MÚSICA EN LA POSTHISTORIA

Como definí en el artículo «Música en la posthistoria: paisajes sonoros en el cine postmoderno español» (Jiménez Arévalo, 2019: 157), «la historia es una compilación de relatos, los criterios de selección de esas narraciones, los marcos preceptivos que determinan los discursos que deben ser seleccionados y las maneras en que éstos deben ser contruidos y contados». En consecuencia, la historia es una de las diferentes maneras que existen de construir discursos y conocimiento, pero no la única.

El historiador norteamericano Arthur C. Danto (1924-2013) señaló un momento concreto de la historia, a partir de finales de los años sesenta del siglo pasado, en que tuvo lugar el fin de la historia. Esta conclusión no significa que la historia se detenga, solo indica el fin de los grandes relatos monolíticos y sus correspondientes metarrelatos. A partir de ese momento ya no es posible concebir la historia como un relato único, unidireccional, evolucionista y etnocéntrico. En la posthistoria el discurso histórico es diverso y plural, coexistiendo historias de género, microhistorias, historias locales, etc.

En paralelo a la aparición de la idea del fin de la historia se proclama el fin del arte. Como señala Hans Belting (1987 [1983]), el arte tiene un comienzo que sitúa aproximadamente en el año 1400 de nuestra era, determinado por una serie de factores socioeconómicos y gnoseológicos que se articularon en el contexto del renacimiento. Puesto que el arte tiene un inicio tendrá también un final. Según Rubén López Cano (2006: 18) «El fin del arte significa, fundamentalmente, que el régimen social, semiótico y cognitivo que priva [*sic.*] actualmente en los nuevos objetos es distinto al que regulaba las obras de la era del arte

propiamente dicho». En consecuencia, con anterioridad al siglo XV y después de los años sesenta del siglo XX la creación y recepción de productos culturales responde a paradigmas de pensamiento diferentes.

Con el fin de la modernidad y la llegada de la postmodernidad, la experimentación con temporalidades alternativas en las diferentes manifestaciones culturales, y sobre todo en la música y los audiovisuales, ha dado lugar a «antinarrativas» en un intento de conquistar la noción de eternidad.

En el cine postmoderno es frecuente el empleo de música postimpresionista, electrónica, electroacústica y postminimalista, así como un sutil tratamiento de la continuidad ruido/música, en la creación de paisajes audiovisuales que provocan en el espectador complejos estados psicológicos resultado de la suspensión del discurso temporal en los filmes.

Son muchos los ejemplos que manifiestan estos procesos en el cine postmoderno. Un caso paradigmático es la secuencia del filme *Blade Runner* (Ridley Scott – Vangelis, 1982) en la que se produce el encuentro entre el replicante Roy y Tyrell, su creador. En ella las ambigüedades de la escucha, y en particular las borrosas fronteras entre música y ruido, silencio y música, y atención y distracción construyen un paisaje sonoro que juega precisamente con estos límites tenues y guían al oyente, induciéndolo a adoptar distintas estrategias y modos de escucha, logrando suspender el tiempo del discurso fílmico (Stockfelt, 2008: 120-123).

VI.4. HACIA UNA ECOLOGÍA DE LA ESCUCHA: PAISAJES SONOROS EN EL CINE POSTMODERNO

Las películas postmodernas deben ser entendidas como un todo indisoluble compuesto por imagen y sonido. En ellas los elementos sonoros y visuales construyen significados a través de su interacción, es decir, mediante los procesos propios de la audiovisión (Chion, 1993 [1990]), articulando un sistema de relaciones significativas en el marco de un ecosistema audiovisual (Clarke, 2005).

En el plano sonoro, como hemos indicado, tradicionalmente se han distinguido tres elementos: el ruido (sonidos grabados en directo en el rodaje, o añadidos en la producción y la postproducción, *art folie*, etc.), la música y los diálogos. Estos textos sonoros se han estudiado de un modo un tanto convencional, de forma aislada y sin ahondar en su relación significativa.

Las barreras entre los elementos sonoros presentes en los filmes son difusas. En este sentido, la utilización de ciertas músicas en un plano secundario de desatención, pueden ser consideradas ruido y, en sentido contrario, ciertos ruidos, como consecuencia de su alto grado

de organización, pueden convertirse en músicas emergentes; aportando una significación que va más allá del discurso que ofrecen las imágenes y las palabras, reafirmando, ampliando o contradiciendo su significado.

En este capítulo intentaremos entender de una manera crítica los procesos que actúan en las producciones cinematográficas postmodernas entendidas como paisajes audiovisuales e identidades sociales. El concepto de paisaje sonoro que aplicaremos al análisis de las películas postmodernas seleccionadas no trata solamente de poner de relieve la función de ambientación que aporta lo sonoro al producto audiovisual, sino que trataremos de hacer ver la importancia que estos paisajes tienen a la hora de dotar de significado al discurso audiovisual.

El origen del concepto de paisaje sonoro se encuentra en el contexto experimental de la música concreta. La irrupción de la música electroacústica, y especialmente de la música concreta, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo pasado, trajo como consecuencia un significativo cambio en la creación musical. Los experimentos iniciados por Pierre Schaeffer (1910-1995) y la música concreta, teorizados en su *Traité des objets musicaux* (Schaeffer (2003 [1966])), dieron lugar a que los sonidos producidos por los instrumentos musicales tradicionales fueran sustituidos por hechos sonoros concretos, «objetos sonoros» del entorno cotidiano (voces y otros sonidos de la naturaleza, puertas, ruidos de máquinas, etc.). Estos sonidos se grababan con cintas magnetofónicas y posteriormente se manipulaban. Esta nueva manera de crear y percibir lo sonoro supuso un cambio radical en los modos de escucha de la realidad cotidiana de nuestro entorno.

Como señalábamos al comienzo de este capítulo, el concepto de paisaje sonoro que aplicaremos en el análisis de las secuencias seleccionadas se alinea con el pensamiento desarrollada por el canadiense Raymond Murray Schafer (1993 [1977]). Este autor acuñó el término paisaje sonoro a comienzos de los años setenta del siglo pasado desde la óptica de una ecología acústica en un intento de describir críticamente nuestro medio ambiente; medio entendido como un campo entre lo humano y su entorno que a su vez se ubica entre el ruido y la música. En definitiva, Schafer propone aplicar una escucha estética a una realidad sonora que históricamente no había sido tomada en consideración.

Además de aplicar a nuestro análisis este tipo de escucha estética, el estudio del cine postmoderno debe ir acompañado de un enfoque amplio que atienda a los sonidos y ruidos cotidianos del pasado y del presente (en la continua actualización que supone el cine postmoderno numerosos sonidos son traídos desde pasado a la actualidad), a los sonidos creados y manipulados mediante la tecnología (el cine es un lenguaje mediado tecnológicamente en el que los sonidos siempre presentan algún tipo de tratamiento tecnológico), así como a la construcción cultural de la audición (en el cine se articulan

diferentes discursos e identidades culturales), sin dejar de lado un amplio abanico de prácticas auditivas no musicales (no todas los elementos sonoros deben ser analizados desde un posicionamiento estético, pero siempre se deben estudiar desde un punto de vista significativo).

En consonancia, para el estudio de lo sonoro del cine, no solo prestaremos atención a lo que tradicionalmente entendemos como música (o en nuestro caso particular como banda sonora musical); por el contrario, centraremos nuestro análisis en los sonidos de cada secuencia, ya sean grabados directamente en el propio rodaje o creados mediante distintos procedimientos (tradicionalmente *art folie* y en la actualidad creados y manipulados en la producción y la postproducción por medio de procedimientos electromagnéticos, electrónicos y digitales), puesto que todos ellos tienen una gran importancia a la hora de dotar de significado al discurso fílmico.

VI.5. HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA ESCUCHA: ESCUCHA EN MÚLTIPLES PLANOS, ESCUCHA DE FONDO Y ESCUCHA INDIFERENTE

En el estudio de las películas entendidas como paisajes sonoros es relevante el análisis de los procesos de escucha de fondo que se ponen en acción en el espectador al audio-visionar una película. Para el público, la música en el cine se presenta en diferentes planos de atención. En este sentido, podemos comprobar cómo, en ciertos momentos del metraje de las películas, la música se pone en primer plano y, en otros, la atención del espectador se centra en la imagen, en otros sonidos a priori no musicales o en los diálogos, dejando que la música acompañe en un segundo plano. Sin embargo, los procesos de escucha que tienen lugar en el espectador son más complejos de lo que tradicionalmente se venía estudiando. Como trataremos de mostrar, la música, y el sonido en general, actúan sobre los múltiples planos de su atención, interactuando con los significados que aportan las imágenes y completando o resignificando así el mensaje cinematográfico.

La importancia de los procesos de escucha de fondo en las producciones cinematográficas de la cultura postmoderna se ha acrecentado de manera exponencial en los últimos tiempos, lo que los convierte en un recurso expresivo muy valorado que ofrece al espectador la posibilidad de acceder a historias complementarias, o incluso contradictorias, a las narraciones que se desarrollan en la pantalla.

La composición musical no es un hecho cerrado, acabado y absoluto, por el contrario, debe ser entendido como un proceso. El oyente es, en última instancia, el compositor definitivo, al ser el sujeto activo que compone música en el acto de la escucha estructurando los diferentes elementos del paisaje sonoro. Al escuchar, el oyente ordena, agrega, resalta u obvia ciertos sonidos como consecuencia de aplicar diferentes marcos de referencia a la hora de interpretar los sonidos que percibe y dotarlos de significado. En consecuencia, en el acto de escucha siempre existe una intencionalidad en el oyente que conlleva su implicación y la puesta en acción de sus expectativas y deseos (Stockfelt, 2008: 13).

En la interpretación de los paisajes sonoros, los sonidos y su ubicación audiovisual nos inducen a aplicar diferentes estrategias creativas en la escucha de fondo para definir qué debe ser percibido como ruido y qué escuchado como música. Se trata de un nivel donde la habilidad en la escucha de fondo se maneja como un parámetro central de la música. Aunque el compositor no aporte pistas sobre la manera de interpretar los sonidos, normalmente el oyente se proporciona a sí mismo el marco de escucha necesario para llevar a cabo dicha interpretación. Este proceso no siempre se produce por el proceso de la escucha estética (que implica la existencia, a priori, de una estructuración macroscópica consciente de los sonidos), sino por el contrario, adoptando un modo de escucha indiferente.

El estudio de los paisajes sonoros presentes en los audiovisuales implica adoptar este modo de escucha alejado del tipo convencional de audición que tradicionalmente se aplica en el análisis de lo sonoro. Para comprender los procesos perceptivos que tienen lugar en el oyente es necesario adoptar un modo de escucha indiferente que nos permita transformar los sonidos en ruido y el ruido en sonidos, y escuchar las músicas «como si fueran identidades sociales con las que podemos o no identificarnos» (Stockfelt, 2008: 122).

Para concluir, debemos señalar que, a diferencia de lo que ocurre con los sonidos de la realidad cotidiana, la escucha en el cine es continuamente manipulada por el audiovisual, especialmente a través de fenómenos sincréticos. La mayoría del tiempo no estamos tratando con las causas iniciales reales de los sonidos (la fuente sonora), sino con las causas que la película nos hace creer. En este sentido, Michel Chion afirma:

Let us note that in the cinema, causal listening is constantly manipulated by the audiovisual contract itself, especially through the phenomenon of synchresis. Most of the time we are dealing not with the real initial causes of the sounds, but causes that the film makes us believe in (Chion, 2012: 49).

VI.6. LAS COMPETENCIAS DEL RECEPTOR Y LOS MODOS DE ESCUCHA

Antes de nacer aprendemos a existir en un mundo vital repleto de sonidos, formado tanto por la presencia de una amplia variedad de estímulos auditivos como por nuestra recepción y percepción de estos. Aprender a manejar estos estímulos y desarrollar nuestra recepción para crear sentido a partir de ellos, ordenando lo a priori caótico, es una de las primeras experiencias que vivimos. Cada recién nacido sin problemas de audición es empujado por la necesidad de desarrollar esta capacidad, cuyo perfeccionamiento precede a muchos otros desarrollos en el niño (Stockfelt, 2008: 122). Este proceso de desarrollo auditivo se dilatará a lo largo de toda la vida del individuo.

Un factor determinante a la hora de fijar las experiencias musicales y visuales en el individuo es la exposición a los estímulos sonoros y visuales durante las etapas de la niñez y la juventud. Estos periodos vitales son el momento en que los gustos y preferencias de una persona se desarrollan, por lo que ciertos sonidos, músicas e imágenes pasan a formar parte de la memoria del individuo.

El cine está cargado de referencias simbólicas, tanto visuales como sonoras, que cada espectador interpreta poniendo en juego una serie de competencias en función de su bagaje cultural personal que le conectan con el imaginario colectivo audiovisual propio de su cultura. Las películas se construyen sobre un juego de símbolos y convencionalismos orientados a su proceso de descifrado por parte del público. El espectador utiliza sus competencias para interpretar esos símbolos y significantes. Cualquier filme, sea cual sea el género en el que se pudiera clasificar, manifiesta mensajes en clave (símbolos, metáforas, implicaciones, autoreferencias, etc.). En este sentido, el espectador recibe un mensaje audiovisual y es involucrado por dicho mensaje, se genera así lo que ha llegado a definirse como una «conversación audiovisual».

Las teorías semióticas establecen la existencia de un «capital audiovisual de significantes», un acervo cultural musical, un bagaje cultural, un imaginario musical y visual colectivo, que permite al espectador, aún cuando este no ha recibido formación concreta musical o audiovisual, extraer significados de la música y de ésta en su combinación con la imagen. En el proceso de configuración de nuestro imaginario hemos aprendido también las respuestas adecuadas que debemos tener para cada tipo de música. Éstas influyen también en la comprensión de la obra audiovisual.

En el cine, las distintas formas de combinación de cuatro tipos de discurso, visual, verbal, sonoro no musical y sonoro musical, son determinantes a la hora de configurar el tipo de significados que se transmiten. Una película es un combinado de signos sonoros y visuales que tienen como objetivo establecer una comunicación entre su realizador y los espectadores. La música se constituye en un elemento significativo en relación con la imagen y los diálogos, y su comprensión se establece de acuerdo con los códigos culturales que se han ido gestando a lo largo de la historia de la cultura occidental.

Las películas son textos polifónicos en los que se enuncian diferentes discursos visuales y sonoros. La pluralidad de textos del discurso audiovisual se articula en unidades (fotogramas, planos, escenas, secuencias, etc.) de manera afín, aunque diferenciada, de lo que ocurre en el sistema lingüístico. La combinación de todos sus componentes (lenguaje, sonido, imagen, movimiento, montaje, etc.) dentro de un proceso semiótico configura el discurso cinematográfico como un conjunto complejo y estructurado de enunciados múltiples.

La multiplicidad de textos que coexisten en un mismo filme no solo se refiere a la presencia de distintos textos según su naturaleza sonora, visual o narrativa, sino que también se refiere a los distintos niveles de textos que atienden a los distintas competencias y herramientas semióticas del espectador, manifestando distintos niveles de significación que se estratifican en función del destinatario. Así, en una misma película conviven y se alternan niveles de significación más explícitos, cuando se destinan al espectador común, y distintos grados de codificación para el espectador «competente» que «entiende» el significado profundo de ciertos símbolos en un sentido hermenéutico. No obstante, el espectador común es capaz de decodificar el mensaje, aunque sea a un nivel genérico. En todo caso, la significación del mensaje pretende la gestión de las emociones del espectador. El concepto de «texto» es equivalente a «objeto significante». El discurso filmico postmoderno es plural y fragmentado, sin embargo, su significado es inteligible de manera global para el espectador.

Los mensajes codificados en los filmes postmodernos, y en particular en su faceta sonora, poseen un elevado nivel simbólico, y dado que el espectador se caracteriza, en esencia, por ser activo y su atención selectiva, se hace necesaria la existencia de una serie de competencias en el receptor que le permitan, por un lado, decodificar los significados presentes en esos discursos audiovisuales y, por otro, seleccionar en cada momento lo que considera música y lo que no. En este apartado mostraremos el funcionamiento de las competencias que permiten al espectador dotar de significado a los discursos presentes en los paisajes sonoros de las películas postmodernas.

De un modo análogo, ciertas competencias que se ponen en juego en el público no experto a la hora de visionar y escuchar un filme, una audiencia cuyo bagaje cultural, construido

a través de la continua exposición a los medios audiovisuales, le permitirá entender un discurso fílmico cargado de convencionalismos y tópicos que, a su vez, se descontextualizan, recontextualizan y resignifican continuamente en el seno de la cultura postmoderna.

Según el musicólogo Ramón Pelinski (2007) el concepto de paisaje sonoro abre la posibilidad de crear músicas virtuales emergentes construidas a voluntad con los sonidos que el azar de la vida cotidiana nos ofrece a través de un acto perceptivo consciente. Pelinski describe tres modos de escucha que tienen lugar en el oyente a la hora de percibir los sonidos del entorno: la escucha natural, la escucha reducida y la escucha privilegiada. Se trata de modos de escucha en los que se ponen en juego, respectivamente, diferentes grados de consciencia y competencia del receptor que le permiten convertir los sonidos que nos rodean en músicas virtuales o experiencias existenciales.

Para Pelinski la vida cotidiana tiene su propia banda sonora. Si no la escuchamos, es porque estamos acostumbrados a oírla. Entre el silencio y lo que nuestra cultura ha considerado convencionalmente como «música» hay una multitud de sonidos del entorno. Todos esos sonidos poseen una inagotable paleta de matices, timbres, texturas, articulaciones, colores, intensidades, duraciones, alturas y significados. De un modo análogo a lo que sucede en la realidad, en las películas postmodernas se muestra una amplia paleta sonora: los sonidos recogidos en el propio rodaje, el *art folie*, los creados mediante *samplers* y síntesis electrónica, los efectos sobre el audio aplicados en la producción y postproducción y lo que convencionalmente se considera «música». Esta gran riqueza y variedad sonora dota de un amplio abanico de significados a los discursos fílmicos.

Para que algo sea percibido como música, quien la escucha debe convertir ciertas vibraciones que percibe en sonidos, y algunos de ellos en sonidos musicales, para luego crear y aplicar el marco mental que transforme en una experiencia musical tanto los sonidos musicales efectivamente presentes como un gran número de sonidos ausentes pero percibidos, que crea el oyente a partir de su implicación, expectativas y deseos, a partir de su concepción de qué debe estar presente y qué no en una experiencia auditiva para ser reconocida como musical.

En definitiva, «todas las formas de escuchar que terminan en una experiencia musical exigen un alto nivel de habilidad, y no menos cuando la música es parte de una situación sonora compleja» (Stockfelt, 2008: 113), como fondo de otros textos en el contexto de una película. A pesar de esta complejidad, el público posee las competencias necesarias para decodificar los sonidos y las imágenes tanto del mundo real como del mundo virtual mediado tecnológicamente que constituyen los productos cinematográficos. «Estas competencias han

sido adquiridas, de manera consciente o inconsciente, como parte del bagaje cultural adquirido durante todo el desarrollo vital de cada individuo» (Jiménez Arévalo, 2019: 161).

VI.7. EL SONIDO COMO IDENTIDAD SOCIAL Y LA CONTINUIDAD RUIDO/MÚSICA

La diversidad de sonidos que podemos escuchar en las películas postmodernas pone de relieve la existencia de una continuidad entre lo que tradicionalmente consideramos ruido y lo que entendemos como música.

Este continuo sonoro está constituido por diferentes sonidos de todo tipo cuya significación se articula de diferentes maneras. Por una parte, cualquier cualidad sonora, como por ejemplo el timbre de ciertos sonidos, puede denotar aspectos contextuales (por ejemplo, los sonidos retro producidos por sintetizadores de la década de los ochenta presentan generalmente una funcionalidad nostálgica), por otra parte, las distintas formas de organización sonora presentan diferentes grados de entropía que se aproximan en mayor o menor grado a la idea de discurso sonoro.

En este sentido, las secuencias que analizaremos en este capítulo muestran lo ambigua que resulta la diferenciación entre ruido y música en la percepción de lo sonoro. Entonces, ¿cuándo empieza la música y cuándo empezamos a escucharla? Si pudiéramos determinar el punto exacto en que la música empieza, perderíamos la cualidad musical de la consciente manipulación de la escucha de fondo de los sonidos no musicales, que crea el estado necesario para comprender los sonidos indudablemente musicales. Así, podemos afirmar que la música empieza antes de la música, y la escucha de primer plano empieza en la de fondo. Por lo tanto, la escucha de fondo de sonidos no musicales es una parte central de la experiencia musical consciente.

Estas afirmaciones nos conducen a alinearnos con una fenomenología de la escucha desatenta. Según nuestro parecer, cualquier sonido puede ser transformado en música por un acto de voluntad por parte de quien lo escucha. Mientras se escucha, incluso si se escucha colocando lo sonidos en segundo plano, constantemente el espectador está optando, haciendo selecciones y elecciones que potencialmente transforman una parte del paisaje sonoro en nuestra esfera personal de música, o no.

En la creación de paisajes audiovisuales, los sonidos y/o la ubicación social de los sonidos en el audiovisual nos informan de las estrategias creativas en la escucha de fondo para definir qué debe ser percibido como ruido y qué escuchado como música –y qué se supone que

debe aportar el oyente para la creación de la composición completa—. Se trata de un nivel donde la habilidad en la escucha de fondo es manejada como un parámetro central de la música.

No lograremos comprender el papel del sonido en el audiovisual por el procedimiento de escuchar estéticamente el paisaje sonoro, sino, al contrario, adoptando un modo de escucha indiferente, que nos permita transformar bidireccionalmente sonidos en ruido y ruido en sonidos, sobre los que focalizamos, o no, nuestra atención. En definitiva, los sonidos son identidades sociales que podemos, o no, identificar como música. Si abrimos nuestros oídos sin cánones ni prejuicios, es entonces cuando el paisaje sonoro (cinematográfico), incluyendo sus músicas, se vuelve abrumador (Stockfelt, 2008: 122).

VI.8. «ANTINARRATIVAS» EN LA MÚSICA DEL CINE POSTMODERNO

En Occidente se ha utilizado la música como medio para dominar el tiempo (López Cano, 2006). La historia de la música occidental nos muestra numerosos ejemplos de distintos intentos de exploración de temporalidades en busca de detener el tiempo («antinarrativas»), o lo que es lo mismo, en la búsqueda de la eternidad. Un ejemplo paradigmático es la obra de Erik Satie (1866-1925), pionera en el empleo de la repetición no desarrollista como procedimiento compositivo. Por otro lado, en el dodecafonismo de Arnold Schönberg (1874-1951) la *Klangfabermeledien* o melodía de timbres presenta los elementos sonoros organizados en función de sus timbres y colores en lugar de emplear escalas de alturas. En la música espacio-cinética de Edgar Varèse (1883-1965) lo importante no son las melodías ni las armonías o el ritmo, sino la masa, el sonido como volumen.

Como señalábamos, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo pasado los experimentos de Pierre Schaeffer (1910-1995) cambiaron los sonidos producidos por los instrumentos musicales tradicionales por hechos sonoros concretos, los «objetos sonoros»: voces, sonidos de la naturaleza, puertas, ruidos de máquinas, etc. Estos sonidos se grababan y modificaban. Poco después, con la creación de los laboratorios de música electrónica, la invención del sintetizador y el desarrollo de la electroacústica, compositores como Henry Pousseur (1929-2009), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Mauricio Kagel (1931-2008), Luciano Berio (1925-2003), Luigi Nono (1924-1990) o György Ligeti (1923-2006) experimentaron con la creación sintética de los sonidos poniendo el foco de su actividad

creativa en el sonido en sí mismo. En la música electroacústica española destacan las figuras de Luis de Pablo (1930-) y Eduardo Polonio (1941-).

Pero sin duda, el punto culminante en el dominio del tiempo lo representan las composiciones silentes de John Cage (1912-1992) construidas con el tiempo en bruto (López Cano, 2006: 33). Como reacción al racionalismo y reduccionismo extremo de la escuela serial, surgen dos tendencias: la llamada *Musique pauvre*, con John Cage como su principal representante, y el minimalismo. John Cage rechazaba la idea del serialismo del control máximo. Para este compositor cuanto más controlemos la música, más seremos controlados por ella.

La obra de Cage muestra claras influencias de la filosofía de la libertad del misticismo medieval, de las doctrinas orientales, así como también de los trascendentalistas norteamericanos como Thoreau y Emerson. La *musique pauvre* juega con la dialéctica entre los elementos mínimos presentes y los elementos ausentes pero implícitos en los primeros. Un ejemplo paradigmático es la obra de Cage, *Music of Changes* (1961), consiste en mínimos eventos sonoros puntillistas, cuya coherencia y consistencia queda enteramente bajo la responsabilidad del oyente. Esta obra activa los modos de escucha del oyente, forzándolo a llenar con modalidades, los vacíos que se sienten en la audición de la forma musical (Tarasti, 2008).

El minimalismo musical basado en armonías y pulsos consonantes, en lo estático con mínimas diferencias, en lentas transformaciones y en la reiteración de pequeñas unidades rítmico-melódicas, ofreció a los oyentes obras laxas desprovistas de direccionalidad melódica o armónica. Estas composiciones carecían de cualquier elemento que pudiera desempeñar una función narrativa musical convencional. Mientras que en la música anterior la repetición funcionaba como principio articulador contra un fondo no-recurrente (entropía), vemos cómo ahora pierde ese carácter de marcador (Tarasti, 2008). En efecto, a mediados de los años 60, comenzaron a aparecer las composiciones de La Monte Young (1935-), Steve Reich (1935-), Philip Glass (1937-) y Terry Riley (1935-) que carecían de principio y final. Estas obras podían iniciar o finalizar en cualquier momento del discurso sonoro.

La continuada repetición de elementos característica de esta música conseguía sumergir a la audiencia en una especie de hipnosis, en un estado de relajación y procesos de percepción temporal alternativa que rozan la noción postmoderna de «eterno retorno» (López Cano, 2002). Con el advenimiento de la postmodernidad los compositores postminimalistas emplean la máxima de «menos es más» de una forma menos restrictiva, o si prefiere más ecléctica, incorporando elementos de otras corrientes. En esta línea, en Europa destacan compositores como Louis Andriessen, Karel Goeyvaerts, Yann Tiersen, Michael Nyman, Stefano

Ianne, Gavin Bryars, Steve Martland, Henryk Górecki, Arvo Pärt, Wim Mertens, John Tavener o Ludovico Einaudi, entre otros. Algunos de ellos han realizado bandas sonoras para películas. A este respecto, la obra del británico Michael Nyman para el cine es ampliamente reconocida, destacando su colaboración con el director de cine galés Peter Greenaway. El belga Wim Mertens realiza una música ambiental que otorga con frecuencia importancia a la voz, cargada de rasgos de contratenor. De una generación muy posterior, el francés Yann Tiersen adquirió un notable renombre con bandas sonoras como *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) o *Good Bye, ¡Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003). Por otro lado, Max Richter desarrolla obras muy próximas a la música electrónica. En España destacan figuras como Carles Santos (1940-2017), Llorenç Barber (1948-) o Suso Saiz (1957). Éste último realizó algunas incursiones en la creación de bandas sonoras del cine postmoderno español¹⁴³.

Todos estos proyectos musicales abrieron nuevas vías de acceso a temporalidades alternativas en la música. Estas tendencias creativas han abandonado la narratividad, ya que el postmodernismo ha dejado de creer en lo que Lyotard llama *les grandes récits*, o las narrativas maestras (Tarasti, 2008).

En la cultura postmoderna no se ha construido un único «metarrelato», por lo que los productos culturales postmodernos no necesitan liberarse del pasado, pero tampoco generan discurso teórico contra él (como lo hicieron los manifiestos del arte moderno), manifestando la falta de compromiso con los valores estéticos tradicionales. Por este motivo el arte no tiene por qué ser bello en el sentido tradicional. En definitiva, hay una ruptura con la estética tradicional.

Por otra parte, la cultura postmoderna tampoco comparte la fe en el futuro, desligándose de la idea de progreso ilustrada y de la idea de linealidad histórica.

En definitiva, en la postmodernidad se da una ausencia de modelos (cánones) por lo que el arte es lo que cada artista quiere que sea. La producción artística, puede adquirir cualquier formato o soporte. Cada obra genera su propio contexto y funda su propia teoría del arte. Por todo ello, la obra reclama del receptor unas competencias que le ayuden a reconstruir el contexto que antes le suministraba la historia y que ahora es tarea del espectador. Coexiste una gran diversidad de discursos en circulación, todos ellos complejos y contradictorios. En este sentido, desde una perspectiva errónea, se ha acuñado la máxima «todo vale» como

¹⁴³ Suso Saiz compuso las bandas sonoras de *El detective y la muerte* (1994), de Gonzalo Suárez; *África* (1996), de Alfonso Ungría; *Katurwira, donde nacen y crecen los sueños* (1996), de Íñigo Vallejo-Nágera; *El milagro de P. Tinto* (1998), de Javier Fesser; *Novios* (1998), de Joaquín Oristrell y *Juego de Luna* (2001), de Mónica Laguna.

expresión de un acercamiento superficial a las distintas manifestaciones artísticas de la posthistoria (López Cano, 2006).

VI.9. HACIA UN MÉTODO DE ANÁLISIS DE LOS PAISAJES AUDIOVISUALES

Para llevar a cabo el análisis de las películas postmodernas entendidas como paisajes audiovisuales aplicaremos una metodología analítica que preste especial atención a parámetros poco usuales en los modelos de análisis tradicional. Focalizaremos nuestra atención en aspectos tales como el análisis del timbre y la textura (parámetros musicales para los que la musicología tradicional nos suministra escasas herramientas y un sucinto vocabulario). En este sentido, en la creación de timbres y texturas complejas (Moore, 2002), la utilización de la música electrónica y electroacústica se ha convertido en una constante. Consecuentemente, para el estudio de los paisajes sonoros presentes en las películas postmodernas es fundamental el análisis de los efectos digitales, *samplers* y síntesis de sonidos, los colores tímbricos, los envolventes y otros procedimientos propios de la producción y postproducción sonora (los aspectos de la grabación, montaje, mezcla y postproducción del audio son fundamentales para entender el papel que los sonidos tienen en los films). Por otro lado, debemos hacer hincapié en lo referente a las dinámicas utilizadas, así como en la importancia de los distintos planos sonoros y los sonidos dominantes empleados.

Por último, entre otros muchos aspectos a tener en cuenta, deben analizarse las repeticiones y variaciones con cambios sutiles (no sólo de altura, también tímbricos y texturales) propias no sólo de la música minimalista, sino también de la música electrónica y electroacústica.

En nuestra propuesta hemos seleccionado secuencias de diferentes películas representativas del cine español de la postmodernidad que hemos agrupado en función del recurso predominante que se emplea en la construcción de pasajes sonoros.

En primer lugar, hemos analizado algunas secuencias de la película *Carreteras secundarias* (Emilio Martínez-Lázaro – Roque Baños, 1997) que nos ayudarán a entender la manera en que se utiliza el gesto impresionista en la construcción de paisajes sonoros.

Después analizaremos la manera en que el gesto musical postimpresionista, representado fundamentalmente por la obra de Erik Satie, permite detener el tiempo narrativo en diferentes secuencias de las películas *El abuelo* (José Luis Garci – Manuel Balboa, 1998) y *Elegy* (Isabel Coixet, 2008). Por otro lado, analizaremos la manera en que se alude a su música, con una finalidad similar, en *Vacas* (Julio Medem – Alberto Iglesias, 1992).

A continuación, estudiaremos los paisajes sonoros que emplean el gesto minimalista como herramienta antinarrativa en las películas *Piedras* (Ramón Salazar - Pascal Gaigne, 2002), *Diario de una ninfómana* (Christian Molina - Roque Baños, Mariano Marín, 2008), *Embarazados* (Juana Macías - Pascal Gaigne, 2016), *El árbol de la sangre* (Julio Medem - Lucas Vidal, 2018) y *Petra* (Jaime Rosales - Kristian Eidnes Andersen, 2018).

Pasaremos entonces a analizar la utilización del atonalismo, el dodecafonismo y la música electroacústica y electrónica en varias de las secuencias de los filmes *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo - Lucio Godoy, 2001), *Lucía y el sexo* (Julio Medem - Alberto Iglesias, 2001), *Ma ma* (Julio Medem - Alberto Iglesias, 2015), *Nadie quiere la noche* (Isabel Coixet - Lucas Vidal, 2015), *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo - Lucio Godoy y Vanessa Garde, 2016), *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen - Olivier Arson, 2016), *El reino* (Rodrigo Sorogoyen - Olivier Arson, 2018) y *Boi* (Jorge M. Fontana - Pablo Díaz-Reixa «El Guincho», 2019).

Por último, estudiaremos varias secuencias de los filmes *La isla mínima* (Alberto Rodríguez - Julio de la Rosa, 2014) y *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa - Lucio Godoy, 2002) para entender la manera en que se utilizan los paisajes sonoros empáticos y anempáticos en el cine postmoderno español.

En definitiva, en todas estas secuencias analizaremos la manera en que la música y el sonido se emplean en la construcción de pasajes sonoros de carácter «antinarrativo» que provocan en el espectador modos de escucha que son parte de la construcción postmoderna de la idea del «eterno retorno».

VI.9.1. EL IMPRESIONISMO Y LA CONSTRUCCIÓN DE PAISAJES SONOROS EN EL CINE POSTMODERNO ESPAÑOL

A finales del siglo XIX, París era el centro cultural de Europa. Las artes florecían en la capital francesa donde el arte moderno evolucionaba de la mano de los poetas simbolistas Stéphane Mallarmé, Paul Rimbaud y de los pintores postimpresionistas Paul Gauguin, George Seurat y Paul Cézanne, que resaltaron los elementos puramente formales a expensas de las representaciones convencionales, derribando así los principios del realismo del siglo XIX, por lo que, en el cambio de siglo, Francia estaba ya situada en la era de una nueva época estilística.

A pesar de esta línea progresista en el campo de la literatura y las artes visuales, curiosamente, la música francesa había permanecido sin evolucionar, estancada bajo los tipos formales alemanes y de sus principios estéticos. Sin embargo, antes de finales de siglo, comenzaron a aparecer signos de la existencia de una nueva dirección más independiente que dio lugar a la síntesis de una identidad musical francesa que fue capaz de rivalizar con la hegemónica tradición musical germánica postwagneriana. Esta síntesis, a la que se bautizará como impresionismo como analogía con el movimiento pictórico, cuestionaría algunas de las bases conceptuales y procedimientos compositivos más firmes de la música occidental (Morgan, 1999 [1991]): 56-58).

El romanticismo, y su consecuente postromántico, había sido el discurso musical hegemónico en Europa durante el siglo XIX gravitando en torno a aspectos estilísticos articulados por compositores como Beethoven, Brahms y, por supuesto, Wagner. El impresionismo musical evidencia el desapego progresivo de los discursos musicales germánicos que eran considerados los marcos compositivos propios del discurso musical hegemónico al que se oponían.

El impresionismo musical supuso un profundo cambio en las técnicas compositivas que se tradujo en el cuestionamiento de las bases que sustentaban hasta ese momento la creación musical, desarrollándose progresivamente una fuerte autoconciencia de su significado estético. En este sentido, la música impresionista pretendió aunar un pasado ancestral con un futuro revolucionario. A pesar de lo cosmopolita de sus influencias, fue un producto de su época y de las aspiraciones nacionalistas francesas. El impresionismo se inscribe así en una corriente estética que reacciona frente al discurso hegemónico germánico, contraponiendo a aquel los principios de simplicidad, desnudez, refinamiento y sensualidad específicamente franceses.

El impresionismo musical fue sintetizado por una de las personalidades más representativas de esta corriente, Claude Debussy (1862-1924). Para Edward Lockspeiser y Harry Halbreich (1980), Debussy fue pionero en componer con sonidos más que con notas. Sin necesidad de destruir la tonalidad, Debussy creó sonidos emancipados, exentos de sus obligaciones funcionales como notas de la escala que se liberan de la rigidez rítmica del compás. Además, abrazó a la música de oriental y revolucionó la manera de experimentar el sonido por parte del oyente.

A pesar de la diversidad de sus influencias, el impresionismo ofrece una extraordinaria unidad estilística sustentada por un nuevo concepto armónico basado en la texturalización de escalas diversas (modos gregorianos, escalas de tonos enteros, escala pentátona, acordes paralelos, polifonía estratificada, etc.) dando como resultado una armonía de colores muy

variados que sin embargo no compromete la coherencia estilística característica del impresionismo.

El impresionismo musical trató con frecuencia de evocar la belleza y la sensualidad del paganismo helénico o, en su defecto, de un mundo antiguo o exótico, a través de la composición de obras muy estilizadas. La evocación de estos mundos exóticos no solo vino dada por los títulos y la temática elegidos para alguna de sus obras más representativas, sino que permeó en el lenguaje compositivo dando como resultado la tendencia a disolver el pulso, la predilección por lo arabesco en las melodías, la liviandad de la densidad armónica, el uso estereotipado de instrumentos como la flauta o el arpa y el distanciamiento de las formas musicales clásicas.

Las composiciones impresionistas se caracterizan por crear ambientes diáfanos, que en el oyente denotan sinestesias que conectan con una variada paleta de colores y luminosidades, así como con paisajes amplios que conectan con el impresionismo pictórico. Este efecto será aprovechado por los compositores de música para el cine.

En este sentido, los compositores de las bandas sonoras de los filmes postmodernos recurrirán frecuentemente a la evocación de la síntesis estética impresionista para crear paisajes sonoros con una función que, por lo general, tiene un marcado carácter ambiental. Como es bien conocido, desde momentos muy tempranos, en el cine se recurrió al empleo de los gestos musicales impresionistas como convencionalismo, y casi como un cliché, a la hora de significar espacios amplios y tiempos suspendidos. Ejemplo de ello es la utilización del gesto impresionista en las escenas en las que se aluden paisajes naturales amplios como los marítimos, los contextos geográficos exóticos y los momentos «antinarrativos».

Los ejemplos de la utilización de los gestos musicales propios del impresionismo son numerosos en la filmografía postmoderna española. La música de gestualidad impresionista, con frecuencia, tiene como finalidad producir en los espectadores efectos sinestésicos que conectan al espectador con el paisajismo impresionista. Esta funcionalidad, que podríamos calificar como descriptiva, provoca además en el espectador la suspensión de la temporalidad fílmica, por lo que podemos considerarla un factor «antinarrativo».

VI.9.1.1. *CARRETERAS SECUNDARIAS* (1997)

Encontramos un buen ejemplo de la utilización de los gestos musicales impresionistas en la secuencia inicial del largometraje de Emilio Martínez-Lázaro: *Carreteras secundarias* (Emilio Martínez-Lázaro – Roque Baños, 1997). Este filme es una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Ignacio Martínez de Pisón, publicada un año antes, siendo el propio escritor el encargado de realizar el guion de la película¹⁴⁴.

Sus protagonistas, un adolescente, Felipe (Fernando Ramallo) y su padre, Antonio Lozano (Antonio Resines) viajan en un viejo coche, que es la única propiedad que poseen. Su vida es una continua mudanza por apartamentos costeros de aspecto desolado en la temporada baja de turismo que desalojan en el momento de verse en la obligación de pagar el alquiler. Cuando se ven obligados a cambiar de itinerario y alejarse del mar, sus vidas cambian radicalmente. Una huida hacia adelante en la que se suceden los encuentros con otros perdedores, los negocios más o menos clandestinos y el descubrimiento del mundo y del amor por parte de su adolescente protagonista.

En la primera secuencia de *Carreteras secundarias* la música adopta los gestos musicales del impresionismo para, en primer lugar, ilustrar la luminosidad de la costa que se muestra en la pantalla. En segundo lugar, la música facilita al público adentrarse en la narración, creando un clima onírico y «antinarrativo» característico del comienzo de muchos de los discursos fílmicos. Por último, la gestualidad musical impresionista se emplea con la intención de mostrar el sentimiento de nostalgia que Felipe, el joven protagonista del filme, experimenta cada vez que es obligado a abandonar su lugar de residencia.

La música de la secuencia evoca la obra *La mer* (1905), de Claude Debussy (1862-1918), una de las obras impresionistas de mayor recepción por el público. Tal y como pretende la obra debussiana, la música de la secuencia trata de seducir al espectador mediante una orquestación y armonías impresionistas que muestran una sutil y rica descripción del mar. En lo sonoro destaca el empleo descriptivo del arpa, instrumento cuya utilización está fuertemente codificada como convencionalismo para este tipo de secuencias marítimas.

La secuencia comienza mostrando las olas del mar rompiendo en una playa [F.1-2]. Entonces, con un trávelin hacia la izquierda, la cámara encuadra a su joven protagonista, Felipe, que se acerca paseando descalzo por la orilla [F.3-6]. En un primer

¹⁴⁴ Ignacio Martínez de Pisón fue nominado a los Premios Goya en su duodécima edición a mejor guion adaptado por este filme. Posteriormente, en el año 2004, Manuel Poirier realizó una adaptación al francés bajo el título de *Chemins de traverse* con música de Bernardo Sandoval.

momento, la cámara enfoca sus pies desnudos mientras son acariciados por las olas del mar [F.3]. Entonces, el movimiento de cámara transita en vertical hasta mostrarnos un primer plano del joven, momento en que irrumpe el sonido de un claxon y la llamada desde fuera del encuadre de su padre.

Felipe, ataviado con cazadora de invierno, gira la mirada hacia un edificio de apartamentos junto a la playa, recorrido que realiza la cámara desde la perspectiva del joven [F.7]. Frente a la entrada del edificio espera Antonio, su padre, en el interior de un vehículo negro [F.8-9]. Éste sale del coche y le indica que entre en la casa y recoja sus cosas para marcharse, no sin antes reprenderle por llevar los pies sucios con la arena de la playa [F.10-14].

En el interior del piso vacío, Felipe detiene su mirada en una de las paredes blancas en la que aún se aprecian los contornos ennegrecidos de cuadros ausentes [F.15]. Hasta este instante, Felipe no ha pronunciado una sola palabra, siendo la imagen, la música y el sonido, los elementos que aportan todo el significado a la escena. A este respecto, la música de gesto impresionista, en unión a la imagen evocadora de la playa y el sonido de las olas, sumerge al espectador en la nostalgia que Felipe experimenta. El hecho causante de este sentimiento de tristeza contenida todavía no es conocido por el espectador (el motivo no es otro que la falta de arraigo como consecuencia de las continuas mudanzas). Al no haber nada que le ate a un lugar concreto en una vida que, como la suya, es una continua mudanza por innumerables inmuebles, la música gestiona las emociones del espectador que se siente identificado con los sentimientos que experimenta el joven protagonista, una suerte de vacío existencial.

Mientras Felipe recorre las habitaciones del apartamento, el claxon del Citroën DS negro (popularmente conocido como Tiburón) en el que espera Antonio vuelve a irrumpir como elemento narrativo que empuja la secuencia, suspendida hasta el momento por la música, hacia adelante [F.16]. Antonio interpela a su hijo para que se de prisa en abandonar el piso. Felipe se asoma por la ventana del apartamento y grita: «ya voy, ya voy». Entonces cesa la música [F.17].

La secuencia se desarrolla entonces en el plano de la calle. En el plano sonoro la brisa marina toma el protagonismo [F.18]. De nuevo otro claxon, esta vez el de un vehículo blanco que se acerca a toda velocidad por una de las rotondas, irrumpe provocando el avance de la acción en la secuencia [F.19-20].

Del vehículo vemos salir al propietario de la vivienda que, ante el impago del alquiler, exige a Antonio que le devuelva las llaves del apartamento [F.21]. Antonio le indica que están

arriba en el interior del inmueble [F.22]. Mientras el propietario sube a su vivienda, los dos protagonistas se introducen en el coche [F.23]. La cámara enfoca la parte trasera del vehículo colocándose en primer plano el sonido de las puertas del vehículo al cerrarse, el sonido del arranque, así como el inmediatamente posterior acelerón de salida.

Con la imagen cenital del coche abandonando el encuadre Antonio dice a su hijo: «Me gustaría ver su cara, Felipe. Le he dado una buena lección. La sorpresa que se va a llevar» [F.24-25]. Con un corte en el montaje la cámara encuadra desde el parabrisas los dos protagonistas, padre e hijo, en el interior del coche en su huida [F.26-27]. Antonio cuenta a su hijo que ha vendido los muebles del apartamento porque no le querían devolver la fianza y que nunca permitirá que se rían de él. Mientras tanto, Felipe, incrédulo, escucha a su padre sin decir una sola palabra.

Sin lugar a dudas, la música de gesto impresionista, el sonido del mar y la brisa marina en la secuencia evocan la nostalgia que experimenta Felipe cada vez que abandona el emplazamiento en que se aloja. Por el contrario, su padre, Antonio, es un personaje que presenta una marcada verborrea que denota una aparente mayor tolerancia al desarraigo, aunque en el fondo es mera impostura.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



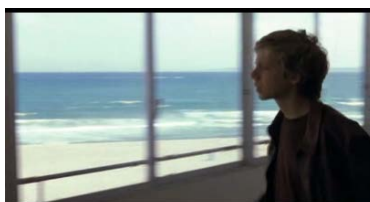
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



[F.27]

Después del diálogo que entablan los dos protagonistas en el interior del vehículo, que no se acompaña de música, la imagen, con un trávelin y un fundido, nos traslada desde el mar hasta la escarpada costa por la que serpentea una angosta carretera secundaria.

La cámara rueda desde un helicóptero mostrando en primer lugar las olas del mar, lo que dota de dinamismo a la escena. Mientras tiene lugar el trávelin, los títulos de crédito iniciales comienzan a aparecer en pantalla junto a la música del inicio del filme, nuevamente cargada de gestos impresionistas, conectando al público con el paisaje marítimo [F.28-34].

La imagen viaja hasta la carretera secundaria por la que el vehículo transita. Entonces, en el momento en el que el título de la película aparece sobreexpuesto a la imagen en letras mayúsculas blancas, la música viaja hacia el nacionalismo musical español aludiendo los gestos musicales de la jota que conectan al espectador con la construcción nacional de lo español [F.37]. De este modo se establece un diálogo de la música del filme con diversas obras del imaginario musical nacionalista español y, de un modo concreto, se evidencia la conexión con la «Jota final» de *El sombrero de tres picos* (1919), de Manuel de Falla (1876-1946). No en vano, en los títulos se informa de la colaboración del Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza en la producción del filme [F. 32].

La melodía que interpreta la cuerda es modal y presenta continuos giros melódicos en forma de ayeos. Mientras, la flauta y el flautín recorren el discurso musical con rápidas escalas que mantienen el discurso en el ámbito impresionista. Poco después aparecen llamadas de trompa que refieren a elementos paisajísticos abiertos. La secuencia acaba con un fundido en negro finalizando con la aparición de los títulos de crédito iniciales en pantalla. La siguiente secuencia continúa con el diálogo de los dos protagonistas en el interior del vehículo. La música pasa a aludir los gestos música de cine de los años setenta, con presencia de percusión y una proyección rítmico-melódica más dinámica.



[F.28]



[F.29]



[F.30]



[F.31]



[F.32]



[F.33]



[F.34]



[F.35]



[F.36]



[F.37]



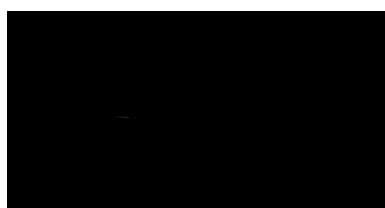
[F.38]



[F.39]



[F.40]



[F.41]



[F.42]



[F.43]



[F.44]



[F.45]



[F.46]



[F.47]



[F.48]



[F.49]



[F.50]



[F.51]

En síntesis, de un modo global, en la secuencia analizada los elementos impresionistas se mezclan con los gestos del nacionalismo español conectando al espectador con obras de un estilo similar al de Manuel de Falla. En algunos momentos concretos de la escena, el gesto musical nos trae el recuerdo de su obra *Noche en los jardines de España* (1916).

VI.9.2. PAISAJES SONOROS Y POSTIMPRESIONISMO. PRESENCIAS DE LA MÚSICA DE ERIK SATIE

La obra de Erik Satie (1866-1925), compositor, escritor y pianista, considerado una de las personalidades más peculiares y claves en la historia de la música de finales del siglo XIX y principios del XX, es pionera en el empleo de la repetición no desarrollista como procedimiento compositivo. La obra de Satie y sus gestos musicales se han venido reutilizando con frecuencia en el cine postmoderno, pasando a formar parte del imaginario musical colectivo. La trascendencia textual que evidencia la música de Satie en la constante actualización que tiene lugar en la cultura postmoderna la ha cargado de significado. En este sentido, la pacífica simetría, la tendencia a la repetición, el uso de modalidades y la liviana densidad de sus piezas breves para piano provocan en el oyente una sensación de suspensión temporal, un estado hipnótico, de un intenso poder evocador y un marcado carácter «antinarrativo» que se ha mostrado muy efectivo en la gestión de las emociones de los espectadores. Por ello, su utilización se ha vuelto un procedimiento muy común en la construcción de paisajes

audiovisuales en el cine postmoderno.

La música de Satie ha sido reclamada por muchos como predecesora del minimalismo y la música ambiental de mediados del siglo pasado¹⁴⁵. Es indudable que se convertiría en un referente para la renovación finisecular representada por la música de Maurice Ravel o Claude Debussy, propiciando la creación de un movimiento postimpresionista en la música francesa que marcaría la senda a seguir por otros compositores: los integrantes de Les Six (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre), de L'École d'Arcueil (Henri Pleyel, Maxime Jacob, Henri Sauguet y Roger Désormière) o de Le Zodiaque (Maurice Ohana, Stanilas Skrvatchevski, Sergio de Castro, Pierre de la Forest Divonne y Alain Bermat), entre otros.

Su obra ha sido calificada como dadaísta, surrealista, minimalista o incluso, de un modo despectivo, música monótona. La claridad y la sencillez clasicista en la articulación melódica, en las disposiciones texturales y en la estructuración formal de varias de sus obras, junto a la vigencia de la tonalidad y la armonía triádica (aunque, frecuentemente basada en progresiones no habituales que manifiestan cierta ambigüedad en el uso de la armonía) fueron vistas como el camino a seguir hacia una vuelta a la simplicidad, dando lugar a que su obra se incluyera dentro de la estética neoclásica (Piquer Sanclemente, 2009: 58-60).

Satie fue expulsado del Conservatorio de París sin terminar sus estudios por su escaso rendimiento. En su juventud, Satie se instaló en Montmartre, donde ejerció de pianista de cafés y cabarets (por ejemplo, en el famoso Le chat noir), participando de la vida bohemia parisina donde mantuvo una estrecha relación con Cocteau, Diaguilev, Apollinaire, Picabia, Picasso, Duchamp, Latour, Brancusi, y otros artistas e intelectuales. El compositor galo sería siempre fiel a la música de los cafés cantante y se divertía durante toda su vida componiendo sus aires para la fiesta bohemia y nocturna del París que va de la Comuna a la primera guerra mundial.

Las propuestas de Satie eran novedosas por lo que aportaban, pero sobre todo por aquello de lo que prescindían, particularmente de cualquier complejidad: ritmos fijos, carencia de desarrollo, ideas simples de ingenuidad primaria. La pacífica simetría, la tendencia a la repetición, el uso de modalidades y la liviana densidad de sus piezas provocan en el oyente una sensación de suspensión temporal, un estado hipnótico que se ve acompañado de cierta sensación sinestésica de balanceo e ingravidez, que conecta a la obra de Satie con los discursos

¹⁴⁵ Fue el primer compositor en alterar el sonido del piano como piano «preparado» desde 1914. Piezas como *Vexations* y *Avant-dernières pensées* anticipan el minimalismo de las obras de Riley, Glass o Reich.

surrealistas. En este sentido Jean Cocteau protestaba contra los abusos de la música wagneriana, la obra de Debussy y los ballets de Stravinsky encontrando en la música de Erik Satie y su noción de *musique d'ameublement* [«música de mobiliario»] el camino a seguir.

Su irreverencia y su antiacademicismo probablemente también han colaborado en la revalorización de la obra y personalidad de Satie. El compositor galo rechazó cualquier sistema de autoridad con astucia e ingenio, motivo por el cual haría del humor, la sátira, la parodia y la ironía una constante provocación y un instrumento para ridiculizar cualquier pose trascendente. Su humor y excentricidad quedaron reflejados tanto en su música como en los títulos de algunas de sus obras, algunos ejemplos de ello son las obras *Véritables Préludes flasques (pour un chien)* [*Verdaderos preludios blandos (para un perro)*, 1912], *Embryons desséchés* [*Embriones disecados*, 1913], *Sonatine bureaucratique* [*Sonatina burocrática*, 1917], *Trois morceaux en forme de poire* [*Tres piezas en forma de pera*, que en realidad son siete, 1903]. Pero también son reseñables sus mordaces e irónicos escritos como *Memorias de un amnésico* o *Cuadernos de un mamífero*.

Su extravagante humor y sus breves piezas pianísticas, muchas de ellas estrenadas por el pianista catalán Ricardo Viñes, se han convertido en una referencia recurrente en el cine. Hasta el momento actual, más de doscientas películas, entre largometrajes de ficción, documentales y series de televisión han empleado música de Satie¹⁴⁶. A pesar del predominio del sinfonismo postromántico y postwagneriano, y de las nuevas tendencias electrónicas en el cine, las últimas tres décadas es el periodo audiovisual en el que la obra de Satie más apariciones contabiliza. A pesar de que el compositor francés quiso dotar a su obra de un espíritu mordaz y antisentimental su presencia en el cine suele acompañar momentos conmovedores o escenas de amor.

En este sentido, han sido dos de sus ciclos pianísticos los que han acaparado casi totalmente la presencia en el cine: las *Gymnopédies* (1888) y las *Gnossiennes* (1893). Satie siempre estuvo interesado por la antigüedad clásica y, a su manera, se inspiró en ella. Por este

¹⁴⁶ En la base de datos IMDb la entrada Erik Satie muestra un total de 233 registros de los que la mayor parte corresponden a la utilización en los medios audiovisuales de *Gymnopédies* y *Gnossiennes*. Entre las películas en las que se incluyen estas piezas de Satie señalaremos las siguientes: *Malas tierras* (Terrence Malick, 1973), *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1977), *Mi cena con André* (Louise Malle, 1981), *Otra mujer* (Woody Allen, 1988), *El abuelo* (José Luis Garci, 1998), *Lo que la verdad esconde* (Robert Zemeckis, 2000), *Chocolat* (Lasse Hallström, 2000), *Los Tenenbaums, una familia de genios* (Wes Anderson, 2001), *Elegy* (Isabel Coixet, 2008), *Las vidas posibles de Mr. Nobody* (Pierre Van Dormael, 2009), *Green Book* (Peter Farrelly, 2018), *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014) o series de éxito como *Nip/Tuck*. Los registros se pueden consultar en la siguiente dirección URL: <https://www.imdb.com/name/nm0006273/> [Consulta: agosto de 2020].

motivo en el primero de los ciclos, *Gymnopédies*, tomó como referencias las «Gymnopédias», unas danzas religiosas de la antigua Esparta que eran ejecutadas por jóvenes bailarines desnudos. En estas breves piezas para piano se pueden observar disonancias y ausencia rítmica que no menoscaban un marcado efecto melancólico en el oyente. De hecho, el propio Satie acompañó cada una de ellas con indicaciones de interpretación como «lento y doloroso», «lento y triste» o «lento y grave». La frialdad de algunos momentos y la tristeza que impregnan sus lentas melodías proporcionan atmósferas ideales para detener el discurso fílmico, lo que la confiere un marcado carácter «antinarrativos». Este es el motivo por el cual podemos escuchar *Gymnopédies* en contextos cinematográficos muy dispares que recorren toda la cinematografía mundial de una forma global. Este es el caso de su utilización en contextos audiovisuales tan dispares como los filmes españoles *El Abuelo* (1988), de José Luis Garci, o *Elisa vida mía* (1977), de Carlos Saura, en series de televisión japonesas, finlandesas o norteamericanas como *Star Trek*, o en largometrajes como *Mi cena con André* (1981), de Louis Malleo, o *Los Tenenbaums, una familia de genios* (2001), de Wes Anderson, o la coreana *Samaritan Girl* (2004) de Kim Ki-duk, por poner algunos ejemplos.

El carácter excéntrico de Erik Satie ha llevado en ocasiones a considerar su estilo como anti-impresionista, oponiendo sus breves y repetitivas piezas a las de otros dos compositores, también franceses, Claude Debussy y Maurice Ravel, identificados habitualmente como compositores impresionistas. Sin embargo, la obra de Debussy ha quedado asociada también a Satie, a pesar de pretender lo contrario. Como indicábamos, el músico francés creó una música sobria, breve y repetitiva que buscaba lo antisentimental, y en cierta medida lo monótono. No obstante, a finales del siglo XIX, Debussy y Satie mantuvieron una fuerte amistad que se iría disipando con el paso de los años. Prueba de ello es que, en 1896, en un intento de popularizar la música de su amigo, Debussy orquestó dos de las *Gymnopédies*, en concreto la primera y la tercera, que no ha tenido gran presencia en las pantallas cinematográficas.

El lugar destacado que la obra de Satie ocupa en el cine y otros medios audiovisuales se manifiesta de las más diversas formas. La más frecuente es la reutilización íntegra o parcial de sus obras. Por otro lado, la estética musical de Satie se ha convertido en un referente para la composición de músicas que aluden su gesto musical, sutil, pero a la vez obstinado, convirtiéndose en un recurso sonoro fundamental para la creación de los paisajes sonoros que pueblan las producciones cinematográficas postmodernas.

Con respecto al primero de los casos, la reutilización de su música, ya hemos destacado

la habitual presencia de su música en las producciones cinematográficas postmodernas de una forma global, hecho que manifiesta que en la postmodernidad la reutilización de una obra preexistente y pregrabada en el contexto de un filme es un fenómeno que se da con frecuencia. Si bien es cierto que la obra de Satie tardó en entrar en el cine, la ambigüedad sonora de su música, siempre impregnada de un fuerte carácter nostálgico, ha encontrado una función dentro de las poéticas del audiovisual asociada a momentos íntimos, como podemos comprobar con el empleo de sus *Gymnopédies* y *Gnossiennes*, para evocar la identidad francesa como en la serie televisiva estadounidense *Los Simpson* o para reforzar un momento de intimidad pero con cierto grado de inquietud como en *Magical Girl* (2014) de Carlos Vermut.

El ambiente melancólico de estas piezas también ha servido para la evocación de un pasado anhelado pero irrecuperable, por ejemplo, en las películas *A propósito de Smith* (2002), de Alexander Payne; *Chocolat* (2000), de Lasse Hallström o *La invención de Hugo* (2011), de Martin Scorsese. En esta última, por ejemplo, se narran las aventuras fantásticas de una infancia ficticia en el París de los años treinta en un alarde visual que incorpora tecnología 3D. Además, en algunos filmes los personajes interpretan de forma diegética la música de Satie. Este es el caso de algunas *Gnossiennes* que se emplean en *El velo pintado* (2006), de John Curran; *La grandeza de vivir* (2007), de Anthony Byrne; *Elegy* (2008), de Isabel Coixet; *Green Book* (2018), de Peter Farrelly o algunas series de televisión como *Boss* o *Flash Point*.

Dejaremos de momento las piezas para piano para acercarnos al ballet de principios del siglo XX y a la música incidental para abordar su único acercamiento a la música audiovisual: el cortometraje *Entr'act*.

A los cuarenta años, el compositor galo decidió retomar sus estudios en la Schola Cantorum bajo la tutela de Vincent d'Indy y Albert Roussel. El mismo Debussy se opuso a que su amigo estudiara bajo las pautas académicamente conservadoras y wagnerianas del maestro Vincent d'Indy. Satie pretendía eludir de esta manera las críticas vertidas hacia su obra por sus más encarnizados detractores que afirmaban que su música estaba sustentada en el más ingenuo desconocimiento de la armonía.

Fruto de esa etapa de formación, donde intentó retomar contacto con las técnicas de orquestación y contrapunto, fueron algunas de sus obras más extensas: sus ballets. Satie escribió los ballets *Parade* (1917), *Mercury* (1924) y, por último, *Relâche* (1924). En ellas resultan inevitables las conexiones de la obra de Satie con el dadaísmo y el surrealismo, que no son solamente fruto de especulaciones de carácter estético musical, sino también de los lazos que el mismo compositor se encargó de tender con algunas de las grandes figuras de dichos movimientos. Por ejemplo, en su ballet *Parade*, que había sido comisionado por el prestigioso Sergei Diaghilev para sus exitosos ballets rusos, colaboró con varias de las figuras centrales de

la época (el libreto fue escrito por el escritor Jean Cocteau, los decorados fueron construidos por el pintor cubista Pablo Picasso, la coreografía corrió a cargo de Léonide Massine y Ernest Ansermet dirigió la orquesta).

Apollinaire describiría *Parade* en su estreno parisino de 1917 como una suerte de surrealismo, anticipándose por algunos años al subsiguiente afianzamiento del término de la mano del *Manifeste du surréalisme* (1924), de André Breton. La primera representación de la obra terminó en escándalo debido a su carácter aparentemente liviano, que colisionaba con el clima general de una sociedad inmersa en plena guerra mundial, por lo que el ballet penetró en la historiografía más por la anécdota de la revuelta que por la obra en sí misma. Algunos comparan el escándalo del estreno de *Parade* con el que había provocado cuatro años antes, en 1913, el estreno de *La consagración de la primavera*, de Strawinsky. Por insistencia de Cocteau se incluyeron en el instrumental del ballet objetos de la vida cotidiana que realizaran sonidos no convencionales, por ejemplo, una máquina de escribir, haciendo posible también cierto paralelo con la descontextualización de los objetos que planteaban los dadaístas.

Relâche [«descanso» o «clausura» de un espectáculo, un título que manifiesta el humor dadaísta] muestra buena parte del espíritu provocador de Satie, con una música que se sitúa, por su liviandad y su carácter aparentemente picaresco, en una posición antagónica a la estética que manifiestan sus obras para piano. En colaboración con el por entonces dadaísta, Francis Picabia, el ballet incluyó además una novedad fundamental desde el punto de vista formal: un intermedio audiovisual con música de Satie dirigido por René Clair titulado *Entr'acte* [«Entreacto»]. Estrenado en 1924 con argumento, vestuario y decorados de Francis Picabia y la coreografía de Jean Börlin este ballet dadaísta es una enorme broma que trata de ser una sátira de los grandes espectáculos. Por el escenario tienen lugar actos de diversa naturaleza, sobre todo situaciones cómicas y danzas improvisadas: luces que ciegan al público, acontecimientos simultáneos, un payaso reflexiona sobre verdades profundas, una elegante mujer acarrea sus trajes de noche con una carretilla, varios espectadores furiosos surgen e invaden la escena desnudos, etc., dotando al ballet de un tono picaresco, e incluso pornográfico, tanto por el texto como por algunas de las imágenes que aparecían en escena.

Relâche consta de dos actos y un intermedio audiovisual. Este último contaba con música incidental compuesta por Erik Satie, en la que sería la primera y única música del compositor francés escrita para la pantalla. Centraremos nuestra atención en ese intermedio, un cortometraje dirigido por René Clair titulado *Entr'act* en el que la música está sincronizada con las imágenes. Entre los personajes que corren, saltan, danzan, disparan (un cañón) o

participan, de cualquier manera, imaginable en este cortometraje, aparecen los propios Satie y Picabia, así como los reconocidos compositores Darius Milhaud, Georges Auric, el fotógrafo surrealista y dadaísta Man Ray, e incluso uno de los artistas más influyentes del siglo XX: Marcel Duchamp.

Este cortometraje no presenta un argumento lógico. Si bien es cierto que, en la última parte del metraje, el filme se vuelve un tanto más narrativo: se asiste a un vertiginoso cortejo fúnebre donde un carruaje es tirado por un camello, para finalizar con la aparición de un mago que sale del ataúd que con su barita va haciendo desaparecer a los personajes hasta que se hace desaparecer a sí mismo. No hay temática narrativa sino objetos descontextualizados. La música sincronizada con la imagen acompaña cada movimiento y acentúa el carácter cómico de esta ensoñación dadaísta.

En un plano especulativo, el estilo de notación sin barras de compás que Satie propone a partir de sus *Gnosiennes* es análogo a los experimentos que el escritor Guillaume Apollinaire realizaría posteriormente en sus poemas sin puntuación, más concretamente los publicados en *Alcools* (1913). Aunque se desconocen las razones concretas por las cuales Satie decidió dejar de escribir barras de compases (hábito que incluso abandonaría por completo en sus últimas composiciones), lo que sí está claro es que ambos autores compartían una preocupación muy concreta por el devenir temporal.

Ya en *Vexations* (1893) la periodicidad absoluta de los eventos musicales es tomada por Satie como recurso para profundizar en el estatismo del discurso musical. En este sentido, en esta obra se indica repetir ochocientas cuarenta veces una secuencia conformada por un motivo en el bajo, armonizado de dos maneras diferentes, a las que se les intercala interpretaciones del bajo solo. En un bucle como éste, en el que cada repetición se puede prever con total garantía, se producirá una detención del discurso musical, una suspensión del tiempo. Satie advierte al intérprete de la necesidad de prepararse de antemano para un esfuerzo que será más mental que físico. Pero, aunque el propósito de Satie de repetir la composición más de ochocientas veces parece más una burla o desafío al intérprete que una pretensión seria, esta nueva noción de la temporalidad se adoptará como referente por los movimientos minimalistas. El compositor norteamericano John Cage, junto a un grupo de pianistas, sería el primero en interpretar las repeticiones íntegras de la obra en una interpretación de una duración de más de dieciocho horas que tuvo lugar en New York, en 1963.

Por último, en la obra de Satie es interesante señalar la noción de *Musique d'ameublement* [«música de mobiliario»] representada por piezas muy cortas que debían ser interpretadas un número indefinido de repeticiones. Es una música de fondo, originalmente

para ser interpretada en directo, que está pensada para acompañar ciertos espacios o actos sociales sin que se le tenga que prestar total atención, un concepto que actualmente está presente en multitud de espacios y medios, y que conecta con un acercamiento a la música cinematográfica como paisaje sonoro, o si se prefiere audiovisual.

En síntesis, podemos afirmar que Satie practicó un estilo muy simple, desnudo y con clara tendencia a lo repetitivo que se ha considerado precursor del minimalismo musical y de la música ambiental de mediados del siglo XX. Para entender la peculiaridad de obra de Erik Satie, ésta debe ser puesta en relación con casi todas las vanguardias artísticas, y sus respectivos personajes principales, con las que mantuvo contacto de manera directa, resultando inútil tratar de ubicarla dentro de una sola estética.

En la cinematografía postmoderna la obra de Satie y sus gestos musicales se han venido reutilizando con frecuencia, pasando a formar parte del imaginario musical colectivo. La trascendencia textual que evidencia la música de Satie en la constante actualización que tiene lugar en la cultura postmoderna ha cargado a su música de significado. Por este motivo, la reutilización de su música y de los gestos musicales de su obra se ha vuelto un procedimiento muy común en la construcción de paisajes audiovisuales en el cine postmoderno.

Por último, debemos señalar el hecho de que la reutilización postmoderna de la música del compositor evidencia una progresiva pérdida del carácter paródico y satírico tan característico de su propuesta de renovación artística, que se basaba en el tratamiento irónico de ciertas herencias clásicas al que se sumaba un humor popular con tintes de cabaret, siempre pasado por el filtro de una delicada y a veces melancólica sensibilidad.

VI.9.2.1. *EL ABUELO* (1998)

En el filme *El abuelo* (José Luis Garci - Manuel Balboa, 1998) la narración se sitúa en Asturias, a principios del siglo XX. Don Rodrigo de Arista Potestad, Conde de Albrit, Señor de Jerusa y de Polán (Fernando Fernán-Gómez), creía saber qué era el honor hasta que regresó de América viejo, casi ciego y arruinado. A su llegada descubre un amargo secreto: una de sus dos nietas, Nelly (Alicia Rozas) y Dolly (Cristina Cruz), es ilegítima y no lleva la noble sangre de su familia. El guion es una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Benito Pérez Galdós realizado por el propio José Luis Garci y Horacio Valcárcel.

El arreglo de la *Gymnopédie*, nº. 1 se utiliza este filme para ofrecer una visión nostálgica y de derrota sobre el pasado. En este sentido, la película comienza mostrando directamente el conflicto mediante la foto de Dolly y Nelly, personajes cuya verdadera identidad origina la gran preocupación del conde [F.1]. El retrato de las niñas se aleja en un trávelin mientras aparecen los créditos iniciales que va a un plano general en el que se muestran los cuadros y detalles del ambiente señorial y lujoso del palacete donde se desarrolla la acción [F.2-5]. En este contexto se desarrolla el encuentro entre Lucrecia (Cayetana Guillén Cuervo), condesa de Laín, madre de Nelly y Dolly, y nuera del Conde y su amante, el ministro Don Jaime (Antonio Valero), que en ese preciso momento entran en el palacio [F.6-9]. En los diálogos que siguen los protagonistas dan más importancia a los altibajos de la política que a los problemas personales. La secuencia trata de connotar la crisis institucional y moral que afecta al país.



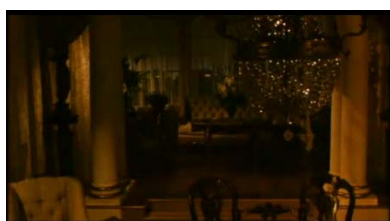
[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

Son varias las escenas de *El abuelo* en que se incluye la *Gymnopédie* nº. 1. Por ejemplo, la breve pieza de Satie se incluye en otra escena en que Lucrecia rememora su estancia en París.

Por último, la pieza de Satie se emplea en la escena en que el conde, Rodrigo de Albrit, quema la carta que le entregara Senén (Agustín González) donde se confirma el amor de

Lucrecia por el pintor Carlos Eraul y la existencia de la hija de ambos, mientras se escucha en *off* la voz de Lucrecia leyendo el texto. La imagen fundamenta la duda del abuelo y crea interioridad al acercar a los personajes oponentes. Se establece así un regreso al pasado que vuelve con fuerza a la situación por la que se atraviesa. Queda descubierto una zona profunda de su psiquis que hace verosímil la circunstancia presente. La problemática central se bifurca en otros conflictos que le dan autenticidad.

La memoria cobra vida en la voz y se integra en la conducta de los personajes al reconstruir subjetivamente la historia, refuerza la continuidad dramática y psicológica para llegar a una síntesis significativa y es con esa función marcadamente nostálgica con la que la música de Satie se utiliza en la película de Garci.

VI.9.2.2. *ELEGY* (2008)

Antes de comenzar a analizar algunas secuencias pertenecientes al filme *Elegy* (2008), de Isabel Coixet, es relevante señalar que, como es habitual en el cine de esta autora catalana, la película no está rodada en España. Por el contrario, se trata de una producción estadounidense, rodada en aquel país, en la que sus protagonistas se expresan en lengua inglesa. En este sentido, Coixet ha manifestado en numerosas ocasiones que el inglés es el idioma que prefiere para su cine por que facilita la creación de una atmósfera íntima. Surge aquí la reflexión sobre la pertinencia de seleccionar una producción estadounidense como ejemplo de cine postmoderno español. La justificación de nuestra selección radica en que el análisis del trabajo de una directora española producido en un país extranjero manifiesta evidentes procesos transnacionales.

Beatriz Herrero Jiménez (2014: 29) señala, al referirse a Coixet, que «No hay [...] un lugar al que pertenezca esencialmente ni, en este sentido, una identidad nacional o regional que deba presentar ni representar». Este hecho se evidencia en el plurilingüismo que presenta su filmografía. Coixet ha rodado en cinco idiomas distintos: castellano, catalán, inglés, francés y japonés, con actores de distintas nacionalidades. Además, las localizaciones de rodaje de sus filmes se despliegan desde España hasta Japón, pasando por Estados Unidos, Canadá, Croacia, Dinamarca, Uzbekistán o Reino Unido. En este sentido, Coixet forma parte de un reducido grupo de cineastas españoles relativamente recientes, entre los que Alejandro Amenábar y Juan

Carlos Bayona serían los ejemplos más representativos, que han comenzado a traspasar las fronteras nacionales en la producción de su carrera cinematográfica

La versatilidad de la cineasta catalana se pone de manifiesto en sus producciones para diferentes medios y formatos, desvinculándose de la idea mítica de autor tradicional que vive exclusivamente para y por el cine entendido como arte. No obstante, es innegable que el cine de autor es una de las etiquetas que han acompañado de manera constante la producción cinematográfica de Coixet, por un lado, porque desde el inicio de su carrera como cineasta ha escrito los guiones de sus filmes, y por otro, porque su universo cinematográfico aparece siempre constante y reconocible. En este sentido, sus personajes se enfrentan a la soledad, el amor y la pérdida en situaciones que evolucionan, junto al cambio de actitud de los personajes, desde la opresión claustrofóbica hacia la liberación. Otro discurso permanente en su producción cinematográfica que subraya su condición de autora es la reflexión sobre la incomunicación, los mensajes que se pierden o que no llegan, la incapacidad de comunicarse con precisión, y, en general, el lenguaje como lazo entre los seres humanos, así como la esperanza en un mundo mejor.

A pesar de que su obra cinematográfica es considerada cine de autor, Coixet desarrolla gran parte de su actividad en el mundo comercial aceptando en ocasiones alguna película de encargo. Este es el caso que nos ocupa: el filme *Elegy* (2008), una cinta producida por la productora hollywoodiense Lakeshore Entertainment, el primer largometraje dirigido por Coixet para el que no escribiría el guion. Como señala Beatriz Herrero Jiménez (2014: 33), «si bien en su filmografía aparecen referencias a otras disciplinas artísticas —como la literatura, la pintura y el propio cine— estos forman parte de un contexto global narrativo accesible cuyas implicaciones intertextuales para la comprensión del argumento y desarrollo del filme suponen únicamente un detalle a mayores».

Isabel Coixet puede incluirse en una generación de cineastas que se integra en la industria sin por ello renunciar a un estilo propio, diluyendo así las fronteras entre la autoría y lo comercial. Coixet ha sabido definir una personalidad mediática en la esfera pública construyendo su alter ego, Miss Wasabi, una imagen reconocible de sí misma caracterizada por el uso de gafas de colores y flequillo, con el que participa constantemente en diversos medios, sobre todo digitales, motivo por el que se ha ganado la etiqueta de «directora mediática». En este sentido es reseñable el hecho de que Coixet cuenta con su propia productora de documentales y videoclips y es una reputada publicista reconocida con numerosos premios internacionales.

La producción cinematográfica de Coixet se asocia con los conceptos de autoría mediática, transnacionalidad, translingüismo, intertextualidad y pluralidad artística en la que está muy presente la globalización, el pastiche y la fusión (Herrero Jiménez, 2014: 34-35).

La mirada global y transnacional que ofrece la obra cinematográfica de Isabel Coixet, que consigue atravesar fronteras que antes eran consideradas infranqueables, hunde sus raíces en un momento histórico concreto y complejo dentro del contexto español: la Transición. Isabel Coixet es hija de la Transición, a la que llegó con apenas trece años, motivo por el cual sus recuerdos no se remontan ni a la Guerra Civil ni a la posguerra, aunque esto no significa que no tengan importancia en su vida y en su obra. En su primer libro publicado, *La vida es un guion* (2004), se recogen sus artículos y notas sobre distintos aspectos de la actualidad. Esta obra manifiesta tres temas básicos que son reflejo del pensamiento de Coixet: la Historia, no en vano es licenciada en Historia Contemporánea, que aparece en el primer capítulo titulado «La guerra y la posguerra que no viví»; el cine, sobre el que se reflexiona como metaficción, que ocupa tres de los cinco capítulos: «La vida es un guion», «Historias de cine» y «*Mi vida sin mí*» y, por último, la violencia contra las mujeres que tiene su lugar en el capítulo «Tanto miedo» (Herrero Jiménez, 2014: 35).

Isabel Coixet pertenece a la sociedad de la imagen, por lo que el cine es uno de los referentes fundamentales de su imaginario, hecho que se evidencia en la intertextualidad cinematográfica postmodernista presente en sus películas. Sin embargo, también en esto, Isabel Coixet construye su peculiar visión.

Si bien asume de lleno algunas de las características propias de la postmodernidad, tal como la importancia concedida a una identidad que se entiende siempre en proceso o la ruptura de las barreras de los géneros cinematográficos concibiendo pastiches genéricos, se aleja así de una visión hedonista y relativista de la vida construyendo a lo largo de su carrera una ética de la mirada y un compromiso social que evolucionan junto a ella y que, a nivel ficcional, tiene su cenit en *La vida secreta de las palabras* (2005) (Herrero Jiménez, 2014: 36).

En cuanto a la temática de su cine, Coixet negocia entre un cine personal, de autor, y un cine comprometido que no refleja la formas convencionalmente aceptadas de abordar los problemas sociales (el paro, la violencia ejercida contra las mujeres, los malos tratos, el consumo de drogas, etc.), sino que se centra en reflexionar sobre los problemas de la vida cotidiana: la soledad, la muerte, la comunicación e incomunicación de los individuos en los tiempos de dominación tecnológica y de los medios de comunicación (Morales, 2010: 494).

Destaca como tema recurrente el amor, que siempre se trata con gran delicadeza y profundidad, como un complejo proceso mental, espiritual y sexual. En el cine de Coixet, la posición ética no manifiesta un maniqueísmo articulado entre buenos y malos, sino que esta dialéctica se produce entre los que aman y los que sufren. Como señala Ángela Morales (2010: 494-495), en algunas películas, como ocurre en *La vida secreta de las palabras* (2005), los que sufren tienen más peso que los que aman; en otras, sin embargo, como en *Mi vida sin mí* (2003), se muestran personajes que sufren y aman de forma más equilibrada; en la que aquí nos ocupa, *Elegy* (2008), el amor también esconde sufrimiento. En este sentido, las películas de Coixet redundan en un mismo argumento, «el de dos personas que se encuentran y, mutuamente, se salvan» (Herrero Jiménez, 2014: 262). No podemos, por tanto, hablar de una dialéctica convencional entre dos contrarios, «sino de la convergencia entre dos seres distintos pero iguales en su dolor» (Herrero Jiménez, 2014: 263), relaciones que se contextualizan en una comunidad humana compartida.

La estructura narrativa que presenta el cine de Coixet se construye en paralelo a la transformación que tiene lugar en las relaciones de pareja. Los finales de sus películas no suelen dejar los finales totalmente cerrados, sino bastante abiertos.

Por otro lado, el cine de Coixet otorga un particular protagonismo al cuerpo y sexualidad femeninos en lo que puede ser considerado un retorno a la importancia de la corporalidad y de los sentidos. La mirada postmoderna de la mujer que ofrece el cine de Coixet ha propiciado la aparición de numerosos estudios que abordan su obra desde un enfoque de género, como son los casos del volumen colectivo, *Tras las lentes de Isabel Coixet: cine, compromiso y feminismo* (2017), editado por Barbara Zecchi y la tesis doctoral de Beatriz Herrero Jiménez (2014) *La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos*.

El cine de Coixet construye un universo propio a partir de las lecturas, las canciones y las películas que reflejan el gusto de la cineasta y que aparecen con frecuencia en el texto fílmico en forma de citas. Estos referentes, que están presentes en todas sus producciones cinematográficas, permiten que su cosmopolitismo postmoderno encierre un mundo personal reconocible. Por este motivo, se acepta su cinematografía como algo muy personal, un cine de autor, refrendado, además, por una producción independiente. En este sentido, «La autoría de Coixet se erige, por tanto, como posmoderna, citacional y mediática, la cual, sin duda, se convierte en uno de los ejes fundamentales de su estrategia comercial» (Herrero Jiménez, 2014: 263).

Los rasgos de autor del cine de Coixet se configuran a través de la autorreferencia constante a ciertos elementos redundantes en su filmografía. Los nombres de algunos

protagonistas, el sonido del agua y la lluvia, las grabaciones de mensajes, la lavandería como punto de encuentro son, entre otros, elementos comunes que se visitan con asiduidad.

El universo moral alternativo de las películas de Coixet da lugar a una revisión dramática del melodrama. Un ejemplo que pone de relieve la importancia de los procesos intertextuales en el cine de Coixet que incide en la redefinición del género melodramático es la cita de *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) y de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) en *Mi vida sin mí*. Por medio de estas intencionadas referencias intertextuales el filme se convierte, en cierto sentido, en un ejemplo de pastiche posmoderno. Nos centraremos en la primera, en la que Coixet toma prestada *Mildred Pierce*, uno de los más célebres melodramas de la época canónica del cine clásico hollywoodiense, y la incorpora en una película que poco tiene que ver con ella en apariencia, pues, *Mi vida sin mí* no es un melodrama al uso. En la película de Coixet, el rechazo de la protagonista a que su madre cuente la historia del melodrama a sus hijas, deja claro que el alter ego fílmico de Coixet (en el fondo la visión de la propia directora) no acepta las mismas reglas tradicionales que su madre¹⁴⁷. Este ejemplo de cita intertextual es diferente a otras que aparecen en la cinematografía de Coixet, en las que los procesos citacionales frecuentemente se emplean como homenaje.

En el cine de Coixet, como en las producciones cinematográficas postmodernas en general, la estructura narrativa se encuentra fragmentada, siendo frecuentes los *flashbacks* y las idealizaciones del futuro; además es característico encontrar el relato dentro de otro relato.

Por otro lado, los primeros planos son una parte fundamental de las señas de identidad del cine de Coixet. Acompañados en numerosas ocasiones de un lento trévin, los primeros planos sirven frecuentemente para la función de la caracterización, es decir, como medio de transmitir las emociones de los personajes. Los primeros planos de los personajes protagonistas permiten dar forma de una manera realista a la psicología de los personajes, lo que es una

¹⁴⁷ La cita a la novela *Mildred Pierce* (1941), de James M. Cain y a su versión cinematográfica, *Alma en suplicio* (1945), de Curtiz, no es casual. Su argumento trata del ascenso económico de una mujer que abandona a su marido, abre un próspero negocio de restaurantes y tiene un romance con un *playboy* millonario. Mildred tiene dos hijas, con una de las cuales mantiene una especial relación casi incestuosa que termina con la ruina de ambas. Desde el punto de vista feminista es uno de los más claros ejemplos de cómo el cine clásico de Hollywood intenta devolver a la mujer a su rol tradicional. Su selección se lleva a cabo por tratarse de una película especialmente patriarcal, al negar a las mujeres, sobre todo a las madres, su condición sexual. Como señala Ángela Morales (2010: 509): «el que la cineasta utilice, precisamente, esta obra fílmica, y lo haga como lo hace (para enfrentar una vez más a hija y madre y, a la vez, para insinuar posibles relaciones conflictivas en el futuro con sus nietas [...]), la sitúa en una posición claramente reivindicativa desde el punto de vista feminista».

característica propia de la narrativa clásica. Además, Coixet utiliza el primer plano, incluso el plano inserto, para resaltar detalles. Esta peculiar forma de utilizar el primer plano se convierte en el cine de Coixet en un rasgo de estilo muy característico. Para algunos autores, esta relectura de la utilización del primer plano en forma de plano primerísimo, casi un plano detalle, es una consecuencia de la influencia de la publicidad y de otras formas audiovisuales típicas de la postmodernidad (como el videoclip musical o la videocreación) en el cine de la autora (Morales, 2010: 486-487).

En la obra de Coixet el discurso sonoro tiene una gran relevancia, de forma que el sonido toma parte activa. La música y al sonido se ponen en el mismo nivel que los demás elementos visuales. Su cine recrea los estados de ánimo y las sensaciones de los personajes en escenas que transcurren en un tiempo suspendido en las que se pone en primer plano lo emocional. En estas escenas la música tiene una fuerte carga de significado.

La presencia de la música en las escenas de relaciones heterosexuales en el cine de Coixet ha sido estudiada por Lucía Pérez Córdoba, quien en su artículo «El hombre, la mujer y su relación a través de la música en la obra de Isabel Coixet» (Pérez Córdoba, 2013: 147-162), desde un enfoque propio de los estudios audiovisuales, aplica el concepto del «coitoclip», acuñado por José Nieto, a este tipo de secuencias. Pero también, aunque parezca contradictorio, en el cine de Coixet lo sonoro tiene una importante función a la hora de representar el silencio. En las películas de Coixet el silencio tiene un papel muy significativo.

Otra de las características narrativas más relevantes del cine de Coixet, que puede considerarse una de sus señas de identidad, es el empleo peculiar del lenguaje en el que la voz tiene un tratamiento específico como discurso (Herrero Jiménez, 2014: 265-370). Coixet elige para sus diálogos frases cortas, pero que tienen un profundo significado, o relatos que expresan las emociones de los personajes, como medio de comunicar sus sentimientos más íntimos. La música que acompaña a los diálogos cumple una función expresiva, que se relaciona con la cadencia y el contenido de las palabras, lo sonoro contribuye a subrayarlas.

Coixet define su estilo con rasgos como la voz en *off*, con la que comienza muchas de sus obras: *Viaje al corazón de la tortura* (2003), *Bastille* (cortometraje dentro de *París, je t'aime*, de 2006), *La insoportable levedad del carrito de la compra* (*Hay motivo*, trabajo colectivo de 2004) o *Cartas a Nora* (dentro de la obra colectiva *Invisibles*, 2007) o la singular *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009). En el cine de Coixet, la sonoridad tan especial que ofrece la voz en *off* es un recurso que posibilita la creación de paisajes sonoros que adentran al espectador en su particular mundo cinematográfico. La voz en *off* del narrador, que generalmente es uno de sus protagonistas, suele acompañar los primeros planos y medios planos característicos del cine de Coixet apareciendo en muchas de las secuencias de sus películas aportando toda su fuerza

melodramática. Así, el espectador se identifica, de manera exclusiva, con un solo personaje: Ann en *Mi vida sin mí*, Hanna en *La vida secreta de las palabras*, la protagonista de la película que es incapaz de narrar nada más allá de ella misma, o David Kepesh (Ben Kingsley), el protagonista masculino en *Elegy*.

La reflexión sobre la edad es también una temática que se aborda en varias de las producciones cinematográficas de Coixet. La incapacidad de aceptar el paso del tiempo y de los síntomas de la edad en sus protagonistas (*Elegy*, 2008) permite a la cineasta indagar en el impacto desigual del envejecimiento en los cuerpos masculinos y femeninos (*Ayer no termina nunca*, 2013). Coixet aborda esta temática con la finalidad de denunciar los impedimentos impuestos por la sociedad a los mayores en general y a las mujeres de mediana edad en particular. Sin embargo, en *Elegy*, lejos de ser descartado por su edad, su protagonista, David Kepesh, representa el papel de un profesor universitario maduro que seduce a mujeres de cualquier edad, destacando en él las cualidades del personaje de Don Juan.

En el filme *Elegy*, Coixet, que había ejercido hasta el momento un control total sobre su obra cinematográfica, acepta por primera vez realizar una película sobre un guion que no había escrito. En este caso asumió el guion de Nicholas Meyer como adaptación cinematográfica de la novela *El animal moribundo* (*The Dying Animal*, 2001), de Philip Roth, un autor al que la cineasta respeta y admira. Coixet reconoce en esta novela temas comunes a sus intereses creativos al compartir con Roth su relación cosmopolita con la cultura.

En *Elegy* un análisis textual y del tratamiento de las convenciones del género cinematográfico del melodrama ofrece una visión cosmopolita en su relación con lo local, con lo español, aspecto que ha estudiado en profundidad Hilaria Loyo en su capítulo «Cosmopolitismo y melodrama en *Elegy*» (Loyo, 2017: 249-265). En este sentido, Coixet comparte la tendencia a un tratamiento idiosincrático de los géneros cinematográficos similar al que directores españoles como Pedro Almodóvar, y otros independientes estadounidenses como Jim Jarmusch, o su venerado Nicholas Cassavetes, practican en sus respectivas obras (Loyo, 2017: 253).

En *Elegy*, Coixet construye un particular melodrama masculino. El melodrama es un género que reflexiona sobre el sufrimiento humano que, en el caso particular de la obra de Coixet, se podría inscribir dentro del tipo que Ben Singer define como melodrama patético (Singer, 201: 55). En este género se muestran personajes frágiles y vulnerables que inspiran *pathos* que emocionan intensamente al espectador y que sirven, a su vez, de marco para tratar

la complejidad psicológica de aquellos ante situaciones que les producen cierto estrés emocional, es decir, para dramatizar conflictos sociales que se traducen como luchas internas.

En la secuencia inicial de *Elegy* vemos a su protagonista, David Kepesh (Ben Kingsley), mientras es entrevistado en el programa de televisión *The Charlie Rose Show*, en el que se ofrece la imagen pública de un intelectual que se ha cultivado a través de leer y escribir libros y artículos como crítico de arte¹⁴⁸. En el filme de Coixet se presenta como autor de un polémico libro, *The Origins of American Hedonism* [«Los orígenes del hedonismo americano»], en el que defiende el origen de una tradición estadounidense liberal (representada por el colono Thomas Morton y la colonia de Merrymountse) en la que se toleraba la emancipación sexual. Este pensamiento fue destruido por el puritanismo dominante, pero sería retomado con fuerza en los años sesenta del siglo pasado, época con la que el protagonista se siente identificado. Además, en la entrevista Kepesh deja claro su frontal aversión hacia el matrimonio.

David Kepesh es un maduro y carismático profesor universitario de Practical Criticismism en la Columbia University de Nueva York que está orgulloso de seducir a sus alumnas más jóvenes. Experto en arte y vulnerable a la belleza femenina, se ha pasado toda la vida manteniendo relaciones sin establecer nunca lazos con las mujeres más allá de las meramente sexuales, actitud que le ha ayudado a evitar la percepción del paso del tiempo en su vida.

Kepesh mantiene desde hace años una relación basada en el sexo sin compromisos con Carolyn (Patricia Clarkson), una mujer madura. Sin embargo, queda fascinado por la hermosura de una de sus alumnas, Consuela (Penélope Cruz). Su belleza exótica hace que el profesor considere a Consuela una obra de arte a la que no puede dejar de contemplar. En este sentido, en la novela de Roth, Kepesh compara a Consuela con una obra de Constantini Brancusi y con *El gran desnudo*, de Modigliani. En la película de Coixet, sin embargo, Kepesh conecta la visión de Consuela con la obra pictórica *La maja vestida*, de Francisco de Goya y, de una manera tácita, con *La maja desnuda* del mismo pintor español, poniéndose en evidencia las relaciones locales que se dan en el filme entre lo cosmopolita y lo español¹⁴⁹. A través de este cambio de referencia citacional, Coixet trata de transmitir la manera en que Kepesh percibe a Consuela, vestida y desnuda al mismo tiempo, y subraya los rasgos físicos y la

¹⁴⁸ Kepesh es el personaje protagonista de otras dos novelas de Roth, *The Professor of Desire* [«El profesor del deseo»] y *The Breast* [«El pecho»].

¹⁴⁹ La actriz Penélope Cruz interpreta a Pepita Tudó en *Volaverunt* (Bigas Luna, 1999), personaje que se supone fue la modelo para *La maja desnuda*, de Francisco de Goya. Las pinturas de las dos majas de Goya son referencias recurrentes, que se utilizan como cita o como modelo de composiciones de escenas, en numerosas secuencias del cine postmoderno español, véase por ejemplo el caso que ya hemos estudiado de *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

personalidad de la joven estudiante protagonista. Como señala Hilaria Loyo, «Como en la novela, Kepesh adora los pechos y la cara de Consuela, una belleza exótica que logra descubrir en la elegante sobriedad de su apariencia» (Loyo, 2017: 257).

La cita a la obra de Goya es explícita en una de las secuencias del filme en la que el profesor Kepesh, en el contexto de una fiesta en un apartamento, muestra a su alumna Consuela un libro de pintura en el que aparece la fotografía de la pintura *La maja vestida* mientras le hace notar su parentesco con la modelo del cuadro. La complicidad entre los dos protagonistas se hace evidente [F.1-6].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]

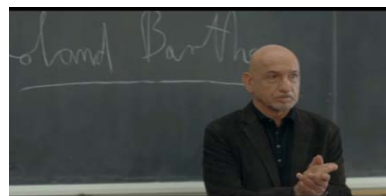


[F.5]



[F.6]

De manera intencionada, a modo de intertexto, en la secuencia que aborda una de las clases que David imparte en la universidad, que ocupa uno de las primeras secuencias del metraje de la película, son varias las citas al filósofo, escritor y semiólogo francés Roland Barthes (en el libro que Consuela lleva a clase y cuyo nombre escribe en la pizarra) disertando sobre la teoría de la recepción, la influencia del paso del tiempo y las experiencias vividas y su influencia en el significado que el espectador otorga a las obras de arte (en este caso aludiendo a la novela *Guerra y paz*, de Tolstoi).



[F.2]

La banda sonora del filme *Elegy* puede considerarse un pastiche postmoderno. Está compuesta por una variada selección de obras musicales «clásicas», o si se prefiere académicas, la mayoría de las cuales comparten un marcado carácter canónico como formas de representación de lo íntimo y melancólico. Entre la música preexistente que podemos escuchar en el filme se encuentran el popular adagio del *Concierto para oboe en re menor*, de Alessandro Marcello, en una versión para piano; la *Fuga para órgano en sol menor*, de Johann Sebastian Bach; las *Variaciones Diabelli*, op. 120, nº. 24 y nº. 29, de Ludwig van Beethoven y el aria de Anastasio, «Vedro con mio diletto», de la ópera *Il Giustino*, de Antonio Vivaldi.

Por otro lado, el carácter íntimo del filme y su estética contenida de atmósferas cerradas, en ocasiones claustrofóbicas, pone de manifiesto la idoneidad del empleo de música minimalista. Por este motivo, Coixet recurre a obras como *Horizon variations*, de Max Richter y a otro texto musical muy utilizado en el cine postmoderno para representar la tristeza: *Spiegel im spiegel*, de Arvo Pärt.

Además, la música popular también tiene presencia en el filme de la directora catalana con la pieza jazzística «Early Morning Mood», de Chet Baker, o con «Dance me to the End of Love», de Leonard Cohen, en una interpretación de Madeleine Peyroux. Por otro lado, la identidad nacional de lo cubano (que es la nacionalidad de Consuela) se manifiesta en la escena de la fiesta de graduación que ésta celebra en la casa familiar en la que podemos escuchar el tema «45,000\$ (guapa pasea)», un tema del ecléctico músico extremeño Gecko Turner.

La mayoría de estas piezas musicales tienen un carácter íntimo y melancólico que las ha posicionado, tras su asociación continuada en los medios audiovisuales con los discursos visuales del dolor y el sufrimiento, como obras de referencia en la representación de la nostalgia. Este es el caso, por ejemplo, de la utilización del adagio del *Concierto para oboe en re menor*, de Alessandro Marcello, en versión para piano, que tiene lugar en el filme en una secuencia en la que, tras un breve plano del *Skyline* de la ciudad de Nueva York en un atardecer nublado, David, de espaldas frente al ventanal del salón de su vivienda (en el que destaca la presencia de un piano de cola), mira al infinito reflexionando, a través de su propia voz en *off*, sobre el problema de aceptación de su edad y su posicionamiento como hombre maduro con respecto al sexo, lo que le provoca un cierto desasosiego. En esta secuencia la música de Marcello y diversos convencionalismos cinematográficos como la lluvia cayendo tras los cristales y la escasa luz que penetra en la estancia se utilizan para evocar la tristeza de su protagonista, nostalgia que provoca en Davis el recuerdo de la relación vivida en el pasado con su amada Consuela y que sirve como punto de partida a la narración. La música introduce al espectador en la historia de amor que va a ser contada, incidiendo en el sentimiento de dolor por la pérdida del ser

querido y prediciendo el fatal desenlace de la película. El adagio sirve también a Coixet para dar continuidad al tránsito a la siguiente secuencia en la que se presenta por primera vez al personaje de Consuela en el momento en que acude a una de las clases de David.

En un mismo sentido, el aria de Anastasio «Vedro con mio diletto» de la ópera *Il Giustino*, de Antonio Vivaldi se utiliza en una secuencia en la que se ponen en evidencia los celos de David, que fantasea con la posibilidad de que un joven le arrebatase a su amante. En esta escena la música, sin rebasar los límites de la melancolía, manifiesta un carácter más pasional, que le otorgan las progresiones melódicas ascendentes presentes en la voz del contratenor y el ritmo percusivo del acompañamiento de cuerda y bajo continuo del aria.

Pero nos ocuparemos en concreto de la utilización de las *Gnossiennes* de Erik Satie en el filme, tratando de desvelar las funciones que esta breve pieza pianística desempeña en el filme y la significación cultural que esconde. En la película de Coixet podemos escuchar las *Gnossiennes* nº. 3 y nº. 4, dos de las piezas más empleadas en la cultura postmoderna de las seis (siete si se incluye la música incidental para el drama poético en tres actos *Le fils des étoiles*, 1891, de Joséphin Péladan, como séptima *Gnossienne*) que conforman el conjunto, por su carácter melancólico.

La primera de ellas, la *Gnossiennes* nº. 3, se incluye en la secuencia que muestra uno de los encuentros amorosos entre David y Consuela en casa del primero. Tras una cena en un restaurante en la que Consuela interroga a David sobre las intenciones de futuro de su relación, el profesor pone de manifiesto sus miedos sobre su futuro en común por la diferencia de edad existente entre ambos, por lo que Consuela manifiesta necesitar darse un tiempo para reflexionar sobre la continuidad de la relación. Sin embargo, tras un corte, sin transición, mediante un plano cenital, la cámara muestra un primer plano de los rostros de sus protagonistas mientras, tumbados en el lecho, se besan y acarician, resaltando los labios carnosos de Consuela y los signos del paso de la edad en el cuerpo de David [F.1-3].



[F.1]



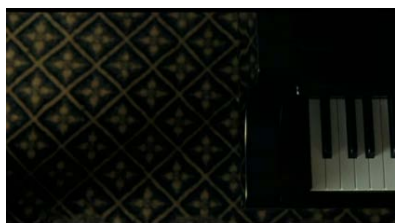
[F.2]



[F.3]

Entonces comienza a hablarnos la voz en *off* de su protagonista masculino. A través de ella, David expresa, en primera persona, sus pensamientos y sentimientos más profundos, que redundan, como en el resto del filme, en las reflexiones de un hombre maduro en torno al amor, el sexo y el paso del tiempo. En este sentido, la voz de David comienza la secuencia sentenciando: «cuando haces el amor con una mujer te vengas de todas las cosas que te han derrotado en la vida». Al finalizar la voz *out* comenzamos a escuchar la música de Satie que, en un principio, se manifiesta de una forma que podríamos calificar como incidental.

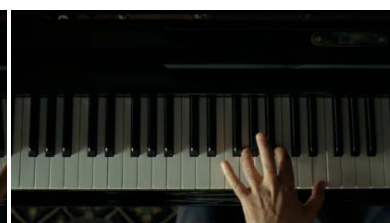
Después, un corte en el metraje de paso a un nuevo plano cenital que hace aparecer mediante un tróvelin el teclado de un piano. La cámara recorre las teclas blancas y negras en el que, ahora de un modo diegético, David interpreta la íntima y triste pieza de Satie [F.4-8].



[F.4]



[F.5]



[F.6]

Entonces, otro corte muestra un primer plano del rostro de David deleitándose mientras interpreta al piano la *Gnossienne* nº. 3 mientras su mente expresa con palabras la felicidad y el placer que siente al haber mantenido relaciones sexuales con el objeto de su deseo, la bella Consuela. Este primer plano sirve a Coixet para enlazar de una manera muy elegante con el siguiente plano de la secuencia en la que, a espaldas de David, Consuela yace desnuda sobre un sofá [F.9].



[F.7]



[F.8]



[F.9]

Del mismo modo que recorría las teclas del piano, y dando continuidad a este movimiento, la cámara transita con un trávelin por el cuerpo desnudo de Consuela, para finalizar enfocando sus zapatos negros con suela roja, un objeto utilizado con un marcado carácter fetichista [F.10-13]. El piano y el cuerpo de Consuela son objetos que en la secuencia se relacionan simbólicamente como materialidades que posibilitan el acceso a la belleza, al arte.



[F.10]



[F.11]



[F.12]

A continuación, la imagen muestra a los dos amantes tendidos en el diván. David abraza a Consuela mientras la observa de cerca, como si no pudiera dejarla escapar [F.13-15].



[F.13]



[F.14]



[F.15]

La cita a la pintura *La maja desnuda*, de Francisco de Goya, a la que hemos aludido anteriormente, se presenta aquí como alusión en una manera muy convencional de representar el deleite masculino ante el cuerpo femenino. La disposición de la imagen asemeja la tipología pictórica tradicional de la diosa Venus tendida sobre el lecho. En un mismo sentido, la secuencia asemeja un *Tableau vivant* de Venus contemporánea y comitente embriagado en su contemplación muy presente en el cine y la pintura. No obstante, como novedoso, en la cinta de Coixet se propone una interesante analogía entre el cuerpo femenino como objeto de deseo y la música como obra de arte capaz de producir un placer inmensurable en el espectador. En

síntesis, en la secuencia analizada, no solo la cámara, sino también la música, sitúan el ojo y el odio del espectador en la posición del *voyeur*.

En esta secuencia la voz en *off* vuelve a aparecer expresando los intentos de David por detener el tiempo: «me he pasado la vida saltando de una relación a otra, porque eso me hacía creer que nunca estaba solo y que el tiempo no pasaba». Mientras, la música antinarrativa de Satie sigue escuchándose. La idea de suspensión del discurso temporal, tanto en la narración como simbolizando el objeto especulativo de las reflexiones de David, se ve reforzada mediante la aparición de objetos con una importante carga simbólica como es el caso del metrónomo sobre el piano que sirven para reforzar la idea de eternidad [F.8].

Para finalizar la secuencia, la imagen pasa a mostrar a David en una entrevista radiofónica en la que el profesor comenta una obra literaria, la novela *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, que se presenta también como cita, esta vez solo en el diálogo. La novela de D. H. Lawrence causó un gran escándalo y fue prohibida en su época, debido a las escenas donde se describen relaciones sexuales de manera explícita. La voz de David ante el micrófono devuelve por un momento a la voz *out* a la diégesis, al programa radiofónico, para retornar inmediatamente después, nuevamente, al plano de la voz en *off* [F.16-18].

La música y la cita literaria dan continuidad a la secuencia y mantienen el clima sensual, hecho que permite continuar con las reflexiones de David sobre su relación amorosa con Consuela, una relación que anuncia ir más allá de las meras relaciones sexuales: «¿Quién soy yo para ti? Me preguntó ella un día. Me asustaba preguntarla quién era yo para ella». Por último, la imagen desenfocada del fondo de pantalla, fuera de la cabina, hace regresar a Consuela a la secuencia. La música cesa.



[F.16]



[F.17]



[F.18]

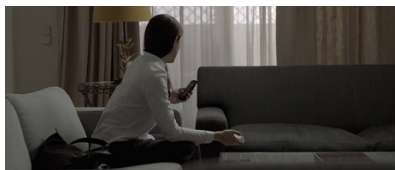
VI.9.2.3. *MAGICAL GIRL* (CARLOS VERMUT, 2014)

En *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014), se vuelve a emplear la *Gnossienne*, n.º. 3, una pequeña pieza íntima que presenta una melodía modal sinuosa, obsesivamente recurrente y en cierto modo circular, muy acorde al filme en que se abordan los problemas psíquicos de su protagonista.

Una de las secuencias principales del filme, en la parte central del metraje, comienza con el primer plano de Bárbara mientras realiza una llamada telefónica para concertar una nueva sesión sadomasoquista con el sádico Oliver Zoco (Miguel Insua) con la que conseguir el dinero [F.1]. El interlocutor cuelga el teléfono sin llegar a consensuar la cita. A continuación, escuchamos el sonido de la llamada del teléfono fijo del salón. Una voz femenina concierta el encuentro [F.2]. Un corte en el metraje muestra a Bárbara tumbada en la cama junto a Alfredo (Israel Elejalde), su marido y psiquiatra, mientras comparten en silencio un cigarrillo [F.3]. En ese preciso momento empezamos a escuchar la breve pieza de Satie. La música refuerza la sensación de tranquilidad, pero de un modo ambiguo, gracias al contexto fílmico en que se inscribe, acentúa la sensación de soledad y dolor continuo que siente Bárbara.



[F.1]



[F.2]



[F.3]

Otro corte en el metraje muestra un primer plano en el que Bárbara coge de la estantería de una biblioteca el libro donde acostumbra a depositar el dinero que consigue tras las sesiones sadomasoquistas con el objeto de que Luis lo recoja sin peligro de ser detenido [F.4]. Un *trávelin* muestra a Bárbara recorriendo la biblioteca con el libro bajo el brazo [F.5]. En un nuevo corte vemos el primer plano de la joven en el interior de un vehículo mientras agradece la nueva cita [F.6]. En ningún momento vemos la cara del conductor.



[F.4]

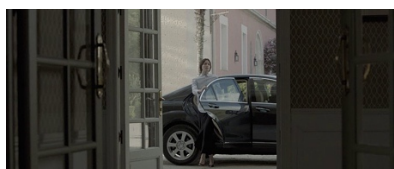


[F.5]



[F.6]

El automóvil negro se detiene frente a la puerta de la mansión de Oliver. Bárbara sale del coche [F.7]. Un plano del recibidor nos permite apreciar la amplitud del espacio y su simetría [F.8]. Bárbara avanza hacia la habitación del lagarto, un espacio en el que tienen lugar las más atroces perversiones, a la que aún no había accedido [F.9].



[F.7]



[F.8]

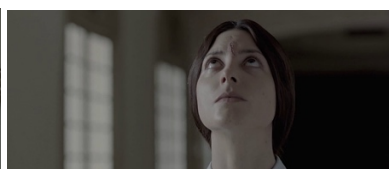


[F.9]

La cámara enfoca el plano detalle del tondo del lagarto negro que custodia la entrada a la habitación prohibida en la mansión de Oliver, representado la estética *ero-guro*¹⁵⁰ [F.10]. Bárbara mira hacia arriba y se detiene en la contemplación del símbolo [F.11]. Otro plano detalle muestra un sobre blanco pegado a la puerta [F.12].



[F.10]



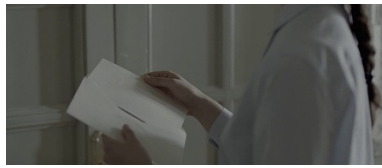
[F.11]



[F.12]

El sobre debería albergar la palabra clave que al ser pronunciada cesa las maniobras sadomasoquistas, pero en esta ocasión aparece en blanco [F.13]. Por último, el plano general del recibidor muestra en el fondo, en un tamaño diminuto frente a la inmensidad de la mansión, a Bárbara penetrando en la habitación [F.14]. La secuencia finaliza con un fundido en negro que da paso a la siguiente secuencia que se sincroniza con el final de la pieza musical [F.15].

¹⁵⁰ Es un movimiento artístico japonés, presente principalmente en el cómic, que nace como protesta a los temas tabú de esa cultura y que muestra un erotismo absurdo, extremo y grotesco. En una de las últimas secuencias del filme, el *ero-guro* tiene su reflejo en lo sonoro con la inclusión de la canción «Song of the Black Lizard» compuesta por Akihiro Miwa interpretada por el grupo de Oregón Pink Martini.



[F.13]



[F.14]



[F.15]

En síntesis, podemos afirmar que en la secuencia del filme *Magical Girl* que hemos analizado, la breve pieza de Satie simboliza el aislamiento psicológico, el dolor y la debilidad de Bárbara ante la imposibilidad de enfrentarse al mundo que el personaje canaliza a través del empleo consciente del dolor. La *Gnossienne* nº. 3 se revela en la secuencia como un vehículo adecuado para gestionar las emociones en el espectador. Su gesto musical, sutil, pero a la vez obstinado, evidencia una melancólica sensibilidad.

De nuevo se evidencia que la obra de Satie es un texto musical «clásico» que se ha posicionado en la historia como un producto sofisticado que conectan con algunas producciones cinematográficas que definen al cine de *auteur*.

VI.9.2.4. *VACAS* (1992)

Para ejemplificar la manera en que el gesto musical de la obra de Satie se toma como hipotexto que se reutiliza en forma de alusión en el cine postmoderno español acudiremos a la filmografía de Julio Medem.

Como señala Fernando Luque Gutiérrez (2009: 98) el cine de Medem es «un cine que se caracteriza por su tendencia hacia lo imaginario y lo fantástico en lugar de abogar por una traslación verosímil de la realidad al film». En el mismo sentido, este autor afirma que «nos enfrentaremos a un cine en el que la misma idea de realidad estará permanentemente cuestionada. Y es que, [...] en el cine medemiano el contexto realista, cotidiano y *posible*, donde se establece el relato en un primer momento, será subvertido hasta el extremo de no poder desligar lo real de lo fantástico» (Luque Gutiérrez, 2009: 98).

La poética cinematográfica de Julio Medem se caracteriza por abordar una particular selección de temáticas, mostrar una peculiar estructura narrativa y emplear ciertos rasgos estéticos muy específicos.

En cuanto al aspecto temático, sus películas pueden ser consideradas verdaderos ejercicios de reflexión sobre el destino, el azar, las coincidencias, los desdoblamientos de personalidad, lo cíclico de la vida, de la naturaleza y de la historia, y sobre las fuerzas del universo (la luna, el cosmos, los rayos, etc.) y de la naturaleza (la tierra, el mar, el bosque y las funciones simbólicas de los animales: insectos, ardillas, corderos).

La naturaleza está siempre muy presente en el cine del realizador vasco y es entendida como un espacio mágico, pulsional y telúrico que se utiliza como escenario donde se desarrollan las historias de sus personajes. Es un lugar de refugio, evocación y de reencuentro con el equilibrio perdido. En el cine de Medem el estilizado tratamiento de la naturaleza hace posible una mirada dual entre la realidad y lo onírico o fantástico. Esta dialéctica entre lo terrenal y lo irreal, entre la realidad y lo onírico, mítico, mágico o espiritual surge a partir de su primer largometraje, *Vacas* (1992), y será desarrollada en su obra posterior. En este sentido, «siempre partiendo de un escenario natural, real, se llevará a cabo un proceso de estilización encaminado a convertirlo en un espacio *mágico-pulsional* muy alejado del realismo» (Luque Gutiérrez, 2009: 366). En este escenario natural tendrán una gran importancia tanto el espacio físico en el que se desarrolla la acción como los animales que en él cohabitan con los humanos. En este sentido, los elementos naturales manifiestan en el cine de Medem un marcado carácter simbólico.

El posicionamiento reflexivo del cine de Medem incide directamente en la construcción de una narrativa que trata de transportar al espectador a un mundo onírico y mítico en la búsqueda de un nuevo estado de conciencia. Para conseguirlo, su cine reflexiona sobre varias dualidades y dialécticas: realidad-ficción, vida-muerte, sexo-muerte, vigilia-sueño, memoria-olvido, local-global y pasado-presente, como puentes tendidos hacia el inconsciente. La personal filmografía de Medem manifiesta como ejes temáticos ciertas obsesiones constantes en su carrera: el amor, el sexo, el azar y las casualidades, la muerte, el destino trágico, o la identidad, siempre desde un lenguaje cinematográfico propio, que huye de lo obvio y de la interpretación unívoca. Por este motivo, sus filmes prestan a distintos análisis e interpretaciones (Egaña Etxeberria, 2008).

Medem construye una narrativa muy fraccionada, con unos relatos «agrietados» que le permiten conectar momentos y espacios, a priori, muy distantes en las coordenadas reales, pero muy verosímiles en el medio cinematográfico. Así, sus puntos de vista enfocan a las regiones más ínfimas (los insectos) y a las más extensas (el cosmos, el mar, etc.), aportando una perspectiva que conjuga visiones macroscópicas y microscópicas del universo. Por este motivo, su cine establece una dualidad entre los elementos universales y los aspectos locales, evidenciando una mirada transversal del universo que va desde lo telúrico hasta lo cosmológico.

De un modo análogo a lo que ocurre en el plano espacial, en el cine de Medem el tiempo se pliega permitiendo viajes en la historia (las generaciones familiares de *Vacas*) y en las vidas de sus protagonistas (entendidas como narraciones metaficcionales en *Lucía y el sexo*). La representación del azar, las coincidencias, los desdoblamientos de personalidad, lo cíclico de la vida, de la naturaleza y de la historia, no son otra cosa que la visión que el cineasta vasco ofrece a través de su obra de la idea de «eterno retorno» postmoderna.

Para definir la personal estética del cine de Medem es imprescindible hacer referencia a su peculiar forma de emplear los colores. En este sentido, si analizamos globalmente su obra, especialmente las películas filmadas en los años noventa, se hace patente la posibilidad de una organización sistemática de su producción como una pentalogía de colores según el cromatismo que predomina en cada filme. Así, en *Vacas* (1992) impera el verde; en *La ardilla roja* (1993) predomina, como hace explícito su propio título, el rojo; *Tierra* (1996) es una película de tonos ocre y albero; en *Los amantes del círculo polar* (1998) predomina el blanco y, por último, *Lucía y el sexo* (2001) se tiñe del azul del Mediterráneo. Al contrario que en la trilogía de Krzysztof Kieslowsky¹⁵¹, el cine de Medem no intenta expresar un ideal preciso, sino más bien una ambientación que simboliza la preponderancia de un elemento natural (el bosque, el calor, la tierra, la nieve y el mar, respectivamente) de una manera muy estilizada.

Otro elemento estético muy personal en la obra de Medem es el particular empleo de la cámara. Sus enfoques captan planos muy ingeniosos y significativos: primeros planos de insectos, ardillas y otros animales, en contraposición con los grandes espacios abiertos de las planicies terrestres, el cosmos o el mar. Esta mirada transversal, que va de lo microscópico a lo macroscópico, se ha convertido con el tiempo en una de las señas de identidad del cine del realizador vasco. Por este motivo, para Medem siempre ha sido importante el trabajo de su equipo de fotografía, un equipo que ha contado a lo largo de toda su filmografía con un variado número de prestigiosos directores técnicos.

Alberto Iglesias es el compositor de la música de gran parte de las películas de Medem, desde el cortometraje *Las seis en punta* (1987), al que siguió el medimetraje *Martín* (1988), pasando por los siguientes cinco largometrajes de la década de los noventa y principios del nuevo milenio, desde *Vacas* (1992) hasta *Lucía y el sexo* (2001)¹⁵²; para finalizar, tras el rodaje

¹⁵¹ En la tetralogía de Kieslowsky, compuesta por los filmes *Tres colores: Azul* (1993), *Tres colores: Blanco* (1994) y *Tres colores: Rojo* (1994), se alude a los colores de la bandera francesa como símbolos del lema de la República Francesa: Libertad, Igualdad, Fraternidad.

¹⁵² *Vacas* (1992), *La ardilla roja* (1993), *Tierra* (1996), *Los amantes del círculo polar* (1998) y *Lucía y el sexo* (2001).

de varios filmes en los que Medem contaría con la participación de otros compositores¹⁵³, con la composición de la banda sonora para el filme *Ma ma* (2015).

Medem e Iglesias comenzaron sus carreras en el cine casi de forma simultánea y en la misma comunidad autónoma: Euskadi. En el mismo sentido, Teresa Fraile Prieto señala que «podemos asegurar que el lenguaje audiovisual de Medem se forma ya desde sus comienzos con la música de Iglesias como elemento integrado e integrador» (Fraile Prieto, 2008: 491). En las películas de Medem, junto a la imagen, la música, y el sonido en general, tiene una marcada significación. Las películas de Medem están inmersas en un mundo de elementos mágicos, simbólicos y oníricos propiciando un ambiente místico y espiritual que escapa de las leyes de la lógica. Esta atmósfera favorece la creación de un juego que mezcla la realidad que viven los personajes con los sueños e inquietudes de éstos tienen, llegando un punto en que no se puede apreciar la diferenciación entre el plano de la fantasía y el plano de la realidad ficcional. La música y los diferentes sonidos del entorno natural, normalmente complementados con la electroacústica, tienen un papel fundamental a la hora de crear este ambiente mágico, onírico y simbólico. Los mundos representados en el cine de Medem, a través de los escenarios naturales y el mundo interno de sus protagonistas, transportan al espectador a un nuevo estado de percepción y de conciencia. Es por ello que la música presenta un marcado carácter evocador.

El estilo compositivo de Alberto Iglesias puede sintetizarse en dos vertientes compositivas, decantándose por una o por otra, según las necesidades de cada secuencia (Fraile Prieto, 2008: 499). Por un lado, es un compositor de atmósferas, ambientes, sonoridades; en estos casos, la direccionalidad tonal y armónica de la música es menos clara y los sonidos electroacústicos tienen una importante presencia. Por otro lado, es un compositor de temas melódicos, donde destaca la melodía interpretada por un instrumento solista; le gustan, en este caso, los ritmos muy marcados, muy a menudo ritmos ternarios y valsos, por ejemplo en *Lucía y el sexo*; pero también frecuenta los gestos musicales del postimpresionismo, en unas pizcas breves para piano que evidencian los gestos de una música muy íntima, contenida y sin desarrollos que conecta con la obra de Satie y Fauré, y que otorgan a las secuencias un marcado carácter «antinarrativo» induciendo a la audiencia a penetrar en un estado hipnótico.

En los paisajes audiovisuales que conforman los filmes de Medem es también continuo el referente de los sonidos naturaleza. La presencia del canto de los pájaros, el zumbido de las moscas, los cencerros y el mugir de las vacas, las olas del mar y el viento, son símbolos omnipresentes en la obra de Medem que refieren a una naturaleza mágica y sus fuerzas. Estos

¹⁵³ *Caótica Ana* (2007) y *Habitación en Roma* (2010), ambas con música de la compositora británica Jocelyn Pook.

sonidos, que en ocasiones se complementan con efectos de electroacústica, simbolizan la profundidad misteriosa de lo telúrico a la vez que representan la inmensidad del cosmos, se emplean para lograr que el espectador alcance un estado hipnótico y de alteración de la percepción.

Además, el realismo mágico de la cinematografía medemiana otorga especial importancia a los sonidos procedentes de actividades humanas muy ligadas a naturaleza, como el sonido de las hachas de los *aizkolaris* o de la guadaña de los *segalaris*, además del empleo de sonidos de instrumentos folclóricos, o de sus simulaciones electroacústicas, como rasgo local que vincula sus trabajos a la referencia al País Vasco y lo atávico (txistu, txalaparta, trikitixa, etc.)¹⁵⁴.

Las películas de Medem permiten un gran espacio a la música, y a los elementos del diseño sonoro en general. La música es uno de los factores que dan «color» y carácter a las películas del director vasco. Por este motivo, Iglesias «compuso una música intimista y mágica para el verde del bosque de *Vacas*, una música vibrante y agobiante como el calor de *La ardilla roja*, una música amplia y de anchos horizontes para las planicies ocre de *Tierra*, una música transparente y apacible como la nieve de *Los amantes del círculo polar*, y un ambiente acuático para *Lucía y el sexo*» (Fraile Prieto, 2008: 504).

Nos centraremos ahora en la película *Vacas* (1992), un filme que narra la historia de dos sagas familiares enfrentadas desde finales del siglo XIX hasta los comienzos de la guerra civil española. Así, la primera secuencia de la película muestra la trinchera de un batallón carlista, en la que luchan Manuel Irigibel y Carmelo Mendiluze, miembros de sendas familias y caseríos enfrentados tradicionalmente; más tarde, la segunda generación de los Mendiluze e Irigibel recrea dicha rivalidad a través de sus desafíos en el deporte rural como *aizkolaris*; finalmente, la última generación se enfrentará en plena guerra civil debido a la incursión de una tropa franquista en el valle. Junto a estos conflictos y rivalidades familiares, la búsqueda del amor, ilegítimo, prohibido y escondido la mayoría de las veces, constituye un segundo eje temático central en la película. En este contexto Medem recrea un ambiente claustrofóbico de opresión, violencia y odio irracional que se prolonga a lo largo de cincuenta años, narrado desde la mirada impasible e irracional de las vacas, metáfora de una naturaleza cíclica, y en ese sentido inmutable, que simbólicamente fagocita, rumia y digiere la empequeñecida historia de los hombres, de donde proviene el título del filme.

¹⁵⁴ En realidad, en el caso del filme *Vacas* la sonoridad del txistu se consiguió con el uso de dos flautas, pero a oídos del oyente aporta el valor local que provoca este instrumento.

Como señala Ibon Egaña Etxeberria (2008), la historia de estas tres generaciones que sufren las consecuencias de las guerras y de una rivalidad entre familias cuya causa se desconoce, quizá por remota e irracional, se puede interpretar como una forma de relectura en clave alegórica de la identidad nacional vasca por parte del autor. La geografía y la época en los que se desarrolla la acción (el País Vasco rural de finales del siglo XIX, enfrentado después a la modernización) representa en imágenes el imaginario fundacional del nacionalismo vasco: por un lado, en lo que se refiere a los hechos históricos concretos del final de las guerras carlistas del siglo XIX, la consecuente pérdida de los fueros y la confrontación entre el mundo rural tradicional y la modernidad relacionada con la industrialización donde se concreta la formulación nacionalista y, por otro lado, la reconstrucción de la historia y de los sucesos bélicos que permiten a Medem realizar una relectura en clave alegórica de los hechos históricos al rechazar la perspectiva de la narración desde un punto de vista historicista y realista. En *Vacas*, la identidad de los individuos se configura a través de la pertenencia a un grupo y una familia, que determinan en los personajes sus rasgos de identidad. En este sentido, Ibon Egaña Etxeberria (2008: 4) afirma:

El hecho de que sean los mismos actores los que interpreten personajes y roles de distintas generaciones (padres, hijos, nietos) subraya la idea de reiteración de la historia, otorgando al tiempo una dimensión cíclica y mítica.

La dimensión cíclica y mítica de la sociedad y la familia se acentúa en el filme con la presencia de elementos de la naturaleza que adentran al espectador en el tiempo de mito. En el filme *Vacas*, Medem reescribe algunos mitos fundacionales de la identidad vasca como el mito del matriarcado, o el del *gudari* o soldado de la patria, representado por el soldado cobarde que no se atreve a disparar al enemigo en la primera parte del filme y que después se refugiará en el arte, sumergido en un estado alterado de conciencia, entre la vida y la muerte, en una suerte de atemporalidad amnésica.

La reescritura de los orígenes del nacionalismo y de los rasgos identitarios vascos que constituye el cine medemiano huye de la idealización del mundo rural recreando una identidad nacional en continuo conflicto consigo misma que adopta una posición crítica ante el discurso histórico, deconstruyendo y recontextualizando el mito. En este sentido, las rivalidades entre las dos familias, entre los dos bandos, muestran alegóricamente una sociedad enfrentada y en continuo conflicto (Egaña Etxeberria 2008: 4-5).

El incesto y el adulterio, motivados por el deseo y la libido de los personajes, aparecen en *Vacas* como formas de trasgredir los tabúes y las normas originarias de esa sociedad tradicional, obligando a sus personajes a huir de esa colectividad. Por este motivo, los

protagonistas de la segunda generación representada en el filme huyen a América como contexto geográfico libre conflictos bélicos y los de la tercera generación, por el mismo motivo, se exilian en Francia. La búsqueda de la identidad individual expresada a través del deseo y el amor expulsan a los personajes de la colectividad a la que tradicionalmente pertenecen (Egaña Etxeberria 2008: 5).

El filme *Vacas* es una alegoría de la necesidad de abandonar la identidad nacional tradicional, proponiendo una alternativa universalista y global. Por tanto, la necesidad de reconciliación del pueblo vasco (un tema recurrente en la filmografía de Medem) se presenta también de forma alegórica reafirmando la necesidad de una reconciliación que permita el abandono del enfrentamiento. En *Vacas*, la reconciliación de la sociedad vasca aparece representada mediante el personaje de Peru, descendiente de los dos bandos enfrentados, quien regresa al final del filme como corresponsal de guerra de un periódico inglés y que se hace pasar por americano, personificación de la posibilidad de ofrecer una vía de escape al conflicto que se aleja del linaje de tipo arborescente característico de la sociedad vasca (Egaña Etxeberria 2008: 5).

En síntesis, podemos afirmar que Medem ofrece en esta película una relectura en clave alegórica de la identidad nacional vasca, desmitificando algunos elementos, afirmando la necesidad de huir de dicha identidad tradicional, adoptando una actitud universalista, y subrayando la necesidad de una reconciliación en el seno de la sociedad vasca.

En *Vacas*, Medem también alude a las convenciones cinematográficas que ha trascendido a lo largo de toda la historia del cine hasta convertirse en iconos que forman parte del imaginario colectivo del espectador. Entre todos ellos, establece una especial relación con los discursos de lo onírico: el surrealismo y el psicoanálisis. En este sentido, el ojo de la vaca, el objetivo de la cámara fotográfica, el agujero oscuro dentro del árbol y la continua presencia de las moscas conectan con las imágenes del ojo cortado por la navaja y las hormigas que emergen del agujero de la mano en la obra cinematográfica *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928), de Luis Buñuel¹⁵⁵. Como señala Fernando Luque Gutiérrez (2009: 128-132) estas imágenes icónicas pueden considerarse símbolos que atestiguan la pretensión de alejarse de la realidad en la obra de Medem, asemejando el mismo proceso que tienen lugar en la película de

¹⁵⁵ Nos referimos a la célebre escena de la primera película rodada por Buñuel, el filme paradigmático del surrealismo cinematográfico *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928). La escena icónica inicial muestra el ojo de una mujer mientras es seccionado por el propio Buñuel con una navaja de afeitar, imagen perturbadora que es el desgarrador punto de arranque de la película.

Buñuel. La herida en el ojo contemplativo del espectador puede entenderse como el intento de seccionar la realidad racional en la que nos situamos, para que, a través de ese agujero, emanen realidades alternativas vinculadas al subconsciente más que a la razón¹⁵⁶.

Al igual que ocurre en la obra buñueliana, en el cine de Medem también asistimos a la emergencia de otras realidades irracionales que se esconden dentro de la realidad percibida. Los dos textos fílmicos parten de un motivo iconográfico común, el ojo, que se muestra en su más radical materialidad, pero que esconde la posibilidad de un viaje iniciático hacia lo irreal. El ojo es seccionado, atravesado, como si de una grieta se tratara, para así permitir que emane lo secreto que se esconde en nuestro inconsciente (Luque Gutiérrez, 2009: 131).

A diferencia de la obra de Buñuel, en *Vacas* no existe una agresión como tal, sino que asistimos a un tránsito, a un viaje mental y perceptivo, simbolizado por un agujero negro que aparece en el interior del ojo de la vaca en el que el personaje de Manuel Irigibel sumerge su mirada. Este viaje a través del ojo de la vaca dará lugar a un nuevo estado de conciencia en el personaje de Manuel, metáfora del que ha de alcanzar el público, y a partir del cual «se contacta otras realidades que progresivamente parecerán adueñarse del relato» (Luque Gutiérrez, 2009: 132). Toda esta simbología evidencia que el ojo físico es una representación metaficcional del ojo cinematográfico.

En definitiva, el cine de Medem, como el de tantos otros cineastas postmodernos, es un ejercicio de autorreflexión sobre el propio cine, mostrando un marcado carácter autorreferencial y una narrativa metaficcional que evidencia que las películas dialogan con otras películas.

Según Teresa Prieto (2008: 505) la película *Vacas* «establece ya la coautoría de la música en las películas de Julio Medem». Este primer largometraje fue rodado sin sonido directo y, por tanto, Medem escuchó la música antes que el propio sonido ambiente tomado durante el rodaje, hecho que situaría a la música de Iglesias en un lugar privilegiado desde un comienzo en el proceso creativo.

La música de *Vacas* se inspira en el bosque, en la relación con la naturaleza, como un personaje principal de la narración. Iglesias intenta recrear de forma sonora dicha atmósfera, esa naturaleza mágica y mítica, mediante la creación de un ambiente sonoro misterioso que se articula por medio del empleo de elementos hipnóticos. Esta recurrencia hipnótica, presente tanto en las imágenes como en el sonido, redundando en el tratamiento y la reflexión sobre el

¹⁵⁶ La agresión al ojo contemplativo del espectador también puede entenderse como una ruptura con el sistema de representación del cine narrativo más convencional.

tiempo como uno de los elementos principales de la película, que se manifiesta, a su vez, en la permanente evocación del tiempo pasado.

La música compuesta por Alberto Iglesias para *Vacas* va a suponer un punto de inflexión en su carrera como compositor de bandas sonoras. Como afirma Sergio Lasuén (2016: 138):

Lo que se puede apreciar desde fuera es la dificultad que entraña esta banda sonora. Es, en muchos casos, música de sensaciones, subjetiva, que sale de la cabeza de los propios protagonistas, lo que supone que se aleje de lo que se podría definir como música de género. Esa subjetividad del personaje acaba siendo asimilada por Iglesias, lo que acentúa todavía más la necesidad de un contacto muy estrecho con el director.

Se hace patente una integración del diseño sonoro con la banda sonora musical, que expresa varias ideas contenidas en el filme y que casi siempre aparecen mezclados con la electroacústica.

En *Vacas* cada situación anímica tiene un tema, de manera que la música incluye varios bloques diferentes que van apareciendo de forma alternativa, pero englobados en una atmósfera uniforme. Iglesias compuso de manera casi cronológica: lo primero de toda la batalla en el Frente Carlista, luego, una pieza que ilustra un momento en que Emma Suárez lee unas cartas, que es una parte central y que en la película representa el paso del tiempo.

Es fundamental entender la integración de lo sonoro en el discurso fílmico. En este sentido el diseño sonoro se asocia a la naturaleza: las vacas y el ojo cinematográfico, el cencerro y los mugidos, la hierba y el sonido de la guadaña al segar, la digestión (de la historia) por las vacas, las moscas y su zumbido, etc.

Como señala Teresa Fraile, en *Vacas* tienen lugar procesos entre lo global y lo local, es decir, glociales. En este sentido, la autora afirma:

[...] el cine de Medem tiende hacia el concepto de universalidad, porque las historias giran en torno a temas como el azar, el destino, los desdoblamientos de personalidad, lo cíclico de la naturaleza y de la historia, etc. También estéticamente transportan a un mundo onírico y mítico, a lo que colabora la música evocativa, referente a la naturaleza, compuesta con efectos de electroacústica e instrumentos exóticos. A esto elementos se oponen ciertos rasgos locales, como las referencias al País Vasco en *Vacas*, muy bien definido por el paisaje, la narración local de tres generaciones la ambientación en momentos históricos concretos como las guerras carlistas y las aficiones locales (los aizcolaris). Musicalmente le

corresponde el sonido característico de instrumentos de la tradición local vasca, como la *txalaparta* (instrumento tradicional de percusión hecho de madera) o el *txistu*¹⁵⁷ (Fraile Prieto, 2008: 504-505).

Nos detendremos en el análisis de la secuencia conocida como *La noche*. En ella se pondrán de manifiesto los encuentros amorosos furtivos entre Ignacio Irigibel (Carmelo Gómez) y Catalina Mendiluce (Ana Torrent) cuyo fruto es su hijo Peru.

Tras un corte en el metraje llega la noche. Es importante subrayar que se trata de la primera vez en todo el filme que una secuencia no se desarrolla a la luz del día. Se hace evidente la confrontación que aquí se establece, formalmente hablando, entre la claridad y los colores vivos característicos del universo diurno y de los escenarios naturales exteriores, y la penumbra azulada del escenario nocturno, que penetra en el espacio interior del caserío, provocada por la luz lunar, reflejo de la dualidad entre el día y la noche que metafóricamente simboliza el enfrentamiento entre lo colectivo y lo íntimo en el seno de una sociedad vasca en continuo conflicto.

La atmósfera nos traslada a la intimidad del espacio doméstico del caserío. En ella se muestra la cara oculta del entramado de relaciones sociales del valle, si se prefiere la verdadera, al no estar condicionada por la hipocresía de las apariencias. Por ello, es significativo que pasemos a una escenografía nocturna justamente después de que se haya resumido la situación actual de las familias en las escenas previas. Tras los diez años transcurridos en la historia que nos ha hecho partícipes de la versión oficial y pública del relato, ahora es el momento de mostrar su lado oculto.

La cámara se sitúa en el dormitorio de Catalina y Peru [F.1]. Madre e hijo duermen plácidamente, o al menos eso parece, ya que el sonido del motor de un automóvil proveniente del exterior hace que la mujer abra ávidamente los ojos. Después de comprobar que su hijo sigue dormido, tal es el secretismo que envuelve sus actos, se levanta de la cama para dirigirse hasta la ventana que da al exterior [F.2]. Entonces comienza a escucharse la música, una breve pieza para piano solo de carácter intimista que fue compuesta exprofeso para el filme por Iglesias. Su tempo lento, dinámica suave y textura liviana crean un ambiente sutil, íntimo y contenido, en el que, como veremos, también tienen cabida la pulsión y el deseo.

El siguiente plano subjetivo de Catalina muestra la luz de los faros del automóvil de Ignacio en la lejanía como la señal que estaba esperando [F.3]. Dos haces de luz le reclaman desde la oscuridad, como si de un faro se tratase, indicándole el camino que debe seguir para

¹⁵⁷ Iglesias ya había utilizado el arreglo de canciones populares vascas en la película *Fuego eterno* (José Ángel Rebolledo, 1985). También conviene aclarar que en realidad ni el sonido del *txistu* ni el de la *txalaparta* son producidos por los instrumentos reales.

encontrarse furtivamente con su amante. El deseo sexual, negado y censurado en el ámbito público del día, hallará en la clandestinidad de la noche la posibilidad de poder manifestarse. El silencio representado de la habitación, paradójicamente, se acompaña de una importante presencia de la música¹⁵⁸.



[F.1]



[F.2]



[F.3]

Catalina se quita el camisón de noche ante la ventana de la habitación, ansiosa por el inminente encuentro con Ignacio. La luz azulada de la luna baña su cuerpo desnudo a medida que se apodera de ella un deseo sexual irresistible [F.4-F.6].



[F.4]



[F.5]



[F.6]

En toda la secuencia la música presenta una textura de melodía acompañada en la que, sobre los acordes triádicos que marcan el ritmo constante de corchea, destaca manifiestamente la melodía, con todas las connotaciones culturales que ello implica, al considerarse tradicionalmente el gesto melódico como la forma más convencional de representación del amor y la pasión (Williams, 2008).

Como señala Sergio Lasuén, en este bloque «se utilizan procesos armónicos esencialmente románticos, así como tímbricos (piano) y formales (pequeñas formas). No obstante, el resultado va más allá, hasta Fauré o incluso Satie [...]» (Lasuén, 2016: 151). En

¹⁵⁸ Una música que podríamos calificar como «callada»: piano solo, de tempo lento, dinámica suave y textura liviana que conecta intertextualmente con la obra *Música callada*, de Frederic Mompou.

este sentido, de un modo convencional, la representación de lo femenino (la sensualidad de Catalina) en lo musical, entabla diálogos con los gestos musicales y convencionalismos asociados a la música del romanticismo y del postromanticismo (McClary, 1991).

Como deja entrever Lasuén, esta pequeña pieza pianística revela un interesante ejercicio de intertextualidad que alude a los gestos musicales del romanticismo contenido de las piezas breves para piano de Chopin, a la *Música Callada* de Frederic Mompou, y cuyo referente indiscutible son las *Gymnopédies* y *Gnossiennes*, de Erik Satie. Esta trascendencia textual tiene lugar en una actualización postmoderna que carga a la música, y a la secuencia a la que acompaña, de un intenso poder evocador y un marcado carácter «antinarrativo».

En su discurso y continuo diálogo con la imagen, la música, y más concretamente la melodía y armonía, evidencian un importante esfuerzo comunicativo en este bloque musical. En este sentido, el motivo melódico inicial presenta una interválica enigmática [EJEMPLO 17: cc. 2-3], que acompaña el momento en que Catalina se levanta de la cama, despertando la expectación del espectador, que aún no es conocedor del motivo de dicha acción. A continuación, tras un compás en que solo escuchamos el acompañamiento armónico, el gesto melódico discurre por una línea sinuosa a la par que Catalina observa por la ventana la señal que estaba esperando: los haces de luz de los faros del automóvil [EJEMPLO 17: cc. 5-7]. Entonces, ante la imagen de Catalina desnudándose frente a la ventana, el gesto melódico se tornará obsesivo [EJEMPLO 17: cc. 8-9], para, inmediatamente después, alcanzar el momento climático, a través de la altura (re agudo), la dinámica (*crescendo*) y la armonía [EJEMPLO 17: c. 10]. Entre tanto, hemos comprobado que su acción no pasa desapercibida. Peru observa a su madre desnudarse simulando estar dormido. Cuando ella sale de la habitación al encuentro con Ignacio, la melodía, con un gesto análogo al del comienzo, propone un final enigmático que se ve reforzado por su repetición y por la inestabilidad que presenta con respecto a la armonía [EJEMPLO 17: cc. 11-14]. Varios de los motivos melódicos de los que consta la fraccionada melodía del bloque musical, los dos iniciales y los dos finales, evidencian ciertos arabismos, subrayando la marcada simetría estructural de la pieza, aspectos ambos que la conectan intertextualmente con los gestos musicales de la obra de Satie.

Molto liberamente ♩ = 60-70

mp espressivo

p cresc.

mf mp

EJEMPLO 17. Alberto Iglesias: *Vacas, Luces en la ventana*, cc. 9-12 [00:42:42-00:43:43]

Desde el punto de vista armónico, en esta breve composición predominan las relaciones mediáticas, así como la ambigüedad tonal y ciertos acordes con función armónica poco convencional. Por otro lado, los momentos de tensión-distensión coinciden con los gestos melódicos, a excepción de los dos últimos donde la direccionalidad melódica y armónica son inversas: la resolución melódica coincide con la máxima tensión armónica y viceversa, lo que posibilita un final muy abierto y, hasta cierto punto un tanto sorprendente [EJEMPLO 17: cc. 10-14]. En este sentido, la pieza finaliza con la doble repetición del motivo del inicio transportado un intervalo de quinta ascendente sobre el acorde de dominante de si menor, cuya nota fundamental aparece alterada en la voz aguda creando una fuerte disonancia, si bien se percibe menos dura al ser repeticiones del motivo inicial. No obstante, este final tan abierto provoca una sensación de inestabilidad y una falta de conclusión que subraya una secuencia en la que se crea un ambiente enrarecido. La ambivalencia armónica de la pieza, aleja un poco más este fragmento de la estética postromántica (Lasuén, 2016: 151-152) y la acerca al personal gesto postimpresionista de Satie.

Los procedimientos musicales que actúan en la breve pieza de Iglesias subrayan la influencia que la luz de la luna que baña el cuerpo desnudo de Catalina ejerce sobre ella,

despertando un irrefrenable deseo sexual hacia Ignacio. Una vez más, la pasión y el deseo en los personajes se ponen en relación con cierta función expresiva desempeñada por los elementos naturales que interactúan con ellos, función que también desempeña la música en la secuencia. Si en otras partes del filme fue el papel ejercido por el viento, ahora, es la luz lunar y un gesto musical fuertemente asociado a los discursos audiovisuales de lo onírico, los que parecen transmitir su influjo a Catalina.

Retomando la narración, vemos a Catalina abandona la habitación, poniéndose en primer plano de la atención el sonido ronco de la puerta al abrirse y cerrarse. Peru corre hacia la ventana para verla marchar junto a su padre que la espera en el interior del vehículo. Ignacio impaciente continúa produciendo ráfagas luminosas con los faros de su vehículo, cada vez con más frecuencia, tratando así de apresurar el encuentro [F.7]. La música cesa súbitamente, pero la atmósfera opresiva y expectante que ha creado permanece en la memoria del espectador el resto de la secuencia.

El pánico se apodera de Peru cuando escucha el sonido ronco de otra puerta al abrirse, que se sincroniza justo después de que la música concluya. Se trata del sonido proveniente de la habitación de su inestable tío Juan (Kandido Uranga). Peru regresa rápidamente a su cama para hacerse el dormido. El chirriante sonido de los pasos de Juan sobre el suelo de madera dirigiéndose lentamente hacia la habitación incrementa la sensación de suspense, provocando en el espectador una sensación de inquietud que raya el terror. Peru también es consciente de la pasión oculta de su madre, de su traición al honor familiar, yendo al encuentro de su máximo rival.

Por último, Juan se dirige hacia la cama de Peru y se recuesta junto a él para esperar a Catalina. Acaricia su pelo, un gesto que, aunque pueda parecer afectuoso, se transforma en amenazante cuando la mano de Juan toma la apariencia de una garra que se cierne sobre la cabeza del muchacho [F.8]. Un lento movimiento de cámara asciende hasta su rígido rostro mientras tararea murmurando una melodía a modo de una siniestra nana [F.9].



[F.7]



[F.8]



[F.9]

En síntesis, podemos afirmar que los gestos musicales que presenta esta breve pieza para piano (piano solo, tempo lento, dinámica suave, textura liviana, acompañamiento rítmico hipnótico, recurrente en su pulsación, pero que fluctúa gracias a la ambigüedad armónica que presenta, el carácter modal de su melodía, y su sencillez y simetría) aluden a la gestualidad musical de la obra de Erik Satie, lo que permite al espectador adentrarse en el ambiente secreto, sensual y onírico que se muestra en las imágenes. Por otro lado, la música, en su carácter postromántico global (una pieza breve para piano que alude a la obra de Chopin) que se hace patente en algunos momentos del discurso musical (motivo melódico sinuoso y ciertas progresiones armónicas), advierte de la naturaleza amorosa del interés de Catalina por Ignacio, relación que, no obstante, permanece en la esfera de lo privado, de la noche, como encuentro furtivo que se ve reflejado en la contención del gesto musical que alude a la obra de Satie.

En definitiva, en la secuencia analizada, imagen y música conectan con los discursos de lo femenino, lo sensual, lo secreto y lo onírico, evidenciando una configuración del universo eminentemente pulsional y decididamente influenciado por la implacable fuerza telúrica que emana de la ancestral naturaleza en la que transcurre. «Esa misma naturaleza en la que dos focos se encienden, como un faro que guía el camino a seguir, invitando a la mujer a que desate sus pasiones más ocultas» (Luque Gutiérrez, 2009: 2017). La pasión y el deseo de los personajes se ponen en relación con cierta función expresiva que desempeñan los elementos naturales que interactúan con ellos (en este caso es la luz lunar la que parece transmitir su influjo a Catalina) en una secuencia en la que la música subraya el sentimiento pasional y ayuda a construir el ambiente hipnótico que se apodera de la joven protagonista.

VI.9.3. PAISAJES SONOROS Y POSTMINIMALISMOS

El minimalismo musical, basado en armonías y pulsos consonantes, en lo estático con mínimas diferencias, en lentas transformaciones y en la reiteración de pequeñas unidades rítmico-melódicas, ofreció a los oyentes obras laxas desprovistas de direccionalidad melódica y armónica. Las composiciones minimalistas carecían de cualquier elemento que pudiera desempeñar una función narrativa musical convencional. En este sentido Eero Tarasti (2008: 42) afirma: «mientras que la repetición funcionaba, en la música anterior, como principio

articulatorio contra un fondo no-recurrente (entropía), vemos cómo ahora pierde ese carácter marcado».

A mediados de los años sesenta del pasado siglo comenzaron a aparecer las obras de La Monte Young (1935-), Steve Reich (1935-), Philip Glass (1937-) y Terry Riley (1935-) que carecían de principio y final. Estas obras podían iniciar o finalizar en cualquier momento del discurso sonoro. La continuada repetición de elementos característica de esta música consigue sumergir a la audiencia en una especie de hipnosis, en un estado de relajación y en procesos de percepción temporal alternativa que se aproximan a la noción postmoderna de «eterno retorno» (López Cano, 2002). Por el contrario, el minimalismo también podía llegar a crear ambientaciones crispantes y claustrofóbicas.

Los orígenes del minimalismo musical se remontan a las corrientes del conceptualismo y de la música dodecafónica, el serialismo y el impresionismo. Sus compositores, no obstante, trataron de romper con estas tendencias. Es indudable la influencia del compositor francés Erik Satie (1866 – 1925), considerado una de las personalidades clave en la historia de la música del siglo XX. Satie practicó un estilo muy simple y desnudo que se ha considerado a menudo precursor del minimalismo musical. Pero sin duda, el punto culminante en el dominio del tiempo lo representan las composiciones silentes de John Cage construidas con el tiempo en bruto (López Cano, 2006: 33). Todos estos proyectos musicales abrieron nuevas vías de acceso a temporalidades alternativas en la música. En la postmodernidad, las nuevas tendencias creativas, y sobre todo el minimalismo, han abandonado la narratividad porque «ha[n] dejado de creer en lo que Lyotard llama *les grandes récits*, o las narrativas maestras» (Tarasti, 2008: 42).

Desde los años sesenta del pasado siglo en los Estados Unidos de América, y más específicamente en la ciudad de Nueva York, junto al minimalismo pictórico de célebres artistas como Frank Stella, Richard Serra, Sol Le Witt o Donald Judd, al teatral de Bo Wilson y a otras propuestas cinematográfica y de video, comenzó a delinearse esta nueva tendencia musical, una música repetitiva que poco a poco se extendió por todo el mundo y que alcanzó a los compositores de los países del Este de Europa y luego a algunos nórdicos y anglosajones, desarrollándose nuevos minimalismos ligados a contenidos místicos y en ocasiones directamente religiosos. Se habla de minimalismo neotonal, minimalismo neorrítmico, minimalismo despojado, minimalismo natural o, incluso, ecológico, esencialista, poético y un largo etcétera.

El término minimalismo derivó de una expresión del arquitecto alemán Mies van der Rohe, quien dirigió el último periodo de la Bauhaus para posteriormente emigrar a los Estados Unidos. Su repetida frase «Less is More» [«menos es más»], de 1947, fue tomada en un artículo

sobre pintura de Richard Wollheim (1923-2003)¹⁵⁹ en el que se empleó por primera vez el término minimalismo, expresión cuyo uso se generalizaría rápidamente. Bajo el lema «menos es más» el minimalismo despoja a la obra musical de los elementos innecesarios quedándose con lo esencial, articulando su semántica en una suerte de concentración y de economía de medios. En este sentido, el minimalismo tiene como finalidad llevar a los oyentes a un estado en el que se funden con el proceso musical.

El diatonismo profuso del minimalismo y las repeticiones sin fin de figuras triádicas no son alusiones históricas al periodo histórico de la música tonal, sino que se emplean por su efecto en el oyente, un fenómeno perceptivo y cognitivo análogo a las pruebas que los psicólogos utilizan para estudiar la percepción cognitiva de la música en las personas (Deutsch, 1982). La música minimalista puede ser considerada un «éxtasis» de la repetición, en el sentido en el que Baudrillard (1987) describe el «éxtasis» de la comunicación en el mundo actual.

Los cambios sutiles que puedan ocurrir durante estas continuas repeticiones pueden ser experimentadas como factores que moldean la forma: nos referimos a las *différences* en el sentido derridiano (Derrida, 1967). En este contexto, la repetición ya no puede realizar la función de procurar expectativas y sorpresa, como le asignaban los formalistas rusos o ciertas teorías musicológicas como la de Leonard B. Meyer (1955). En la música minimalista la aparente actividad figurativa queda solo a nivel de superficie, dando en realidad la impresión de ser extremadamente estática, de ser una sucesión de momentos revividos del presente. Desde un punto de vista semiótico, estos momentos pueden ser entendidos como representaciones del concepto postmoderno de la eternidad y del eterno retorno, pues no tienen ni principio ni fin y, de hecho, carecen de articulación temporal alguna, lo que evidencia los procesos de continua actualización del pasado en el presente que tienen lugar en los productos culturales postmodernos. En este sentido, el minimalismo es, también, fuertemente «antinarrativo» (Tarasti: 2008: 42).

El minimalismo ha abandonado la narratividad del discurso musical. No obstante, en la obra de algunos compositores, como es el caso del estonio Arvo Pärt (1935-), puede percibirse un mínimo de narratividad. Pese a las profusas repeticiones, las obras de Pärt parecen cadencias expandidas, que mantienen la ilusión del discurso por medio del empleo de signos y alusiones musicales como las tonalidades en modo menor, campanas, sonidos de conjuntos de cuerdas y ciertas técnicas canónicas.

¹⁵⁹ En 1965, en la revista *Art Magazine*, el término se empleó para referirse a la obra pictórica de Ad Reinhardt (1913-1967).

Es importante «advertir que un error muy difundido es el de identificar la corriente minimalista con la música minimalista de corte norteamericano» (Marco, 2017: 132). La tendencia minimalista no es un bloque monolítico, por el contrario, muestra propuestas plurales que recorren caminos diversos. Una parte de la simplicidad, la de los compositores repetitivos, recuperó elementos que habían quedado totalmente abandonados en la tradición musical, como las tríadas perfectas mayores y menores, y ciertos elementos de la tonalidad que ya solo sobrevivían en el campo de la música aplicada y de la comercial con carácter industrial de mero consumo. Sin embargo, por su parte, los minimalistas místicos utilizaron preferentemente elementos modales y recuperaron la métrica y los procedimientos contrapuntísticos, no como sistemas neotonales, ya que no se respeta la funcionalidad armónica tradicional, sino en función de la consonancia de los acordes, cultivando una hipertonalidad como en la misma época aparece en la pintura una tendencia hiperrealista que trasciende la simple recuperación del realismo (Marco, 2017: 133).

Si existe o no un retorno al sistema tonal por parte de los compositores minimalistas es un aspecto controvertido. Esto ocurre ciertamente con los compositores que utilizan la repetición como principio compositivo básico, aunque se suelen eludir las funciones tonales tradicionales. Sin embargo, se pueden dar ejemplos de minimalismo plenamente atonal y una tendencia actual es la de considerar las drásticas esencialidades formales de un Anton Webern como un precedente plenamente minimalista. En cambio, los minimalismos utilizan ciertas pulsaciones rítmicas que habían sido destruidas por el serialismo integral.

La generación minimalista todavía cumple un papel relevante en la composición actual. Por ejemplo, el estadounidense Philip Glass (1937-) ha continuado ampliando su ciclo sinfónico, y sigue realizando numerosos trabajos cinematográficos que se suman a la larga lista de títulos para los que ha compuesto: *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982); *Mishima* (Paul Schrader, 1985); *Powaqqatsi* (Godfrey Reggio, 1988); *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987); *Anima Mundi* (Godfrey Reggio, 1992); *The Secret Agent* (Christopher Hampton, 1996); *Kundun* (Martin Scorsese, 1997); *The Truman Show* (Peter Weir, 1998); *Naqoyqatsi* (Godfrey Reggio, 2002); *The Hours* (Stephen Daldry, 2002); *The Illusionist* (Neil Burger, 2006); *Notes on a Scandal* (Richard Eyre, 2006); *Cassandra's Dream* (Woody Allen, 2007), entre otros. Steve Reich (1935-) ha seguido explorado la ópera electrónica en *Three Tales* (2002) y Terry Riley (1935-) ha continuado activo escribiendo música instrumental.

En Europa, los exponentes más representativos del minimalismo musical son Louis Andriessen (1939-), Karel Goeyvaerts (1923 - 1993), Yann Tiersen (1970 -) Michael Nyman (1944-), Stefano Ianne (1963), Gavin Bryars (1943 -), Steve Martland (1959 -), Henryk Górecki (1933 - 2010), Arvo Pärt (1935 -), Wim Mertens (1953 -), John

Tavener (1944 - 2013) o Ludovico Einaudi (1955 -), entre otros. Muchos de ellos han realizado numerosas bandas sonoras para filmes. A este respecto, la obra del británico Michael Nyman (1944-) para el cine es ampliamente reconocida, destacando su colaboración con el director de cine galés Peter Greenaway, con quien mantuvo una prolífera relación. Entre estas bandas sonoras destacan *The Draughtsman's Contract* (1982), *Drowning by numbers* (1988) y *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1989). El cine de Greenaway está fuertemente influido por las artes plásticas y la arquitectura, no en vano su formación temprana se orientó a la pintura. Sus películas, en particular *A Zed & Two Noughts* (1985), *The Belly of an Architect* (1983) y *La ronda de noche* (*Nightwatching*, 2007) y *Goltzius and the Pelican Company* (2012), evidencian una marcada influencia de la pintura renacentista y barroca flamenca convirtiéndose en una constante en la cinematografía de Greenaway, tanto en los decorados, en las temáticas elegidas, en las referencias históricas y artísticas, como en los encuadres, en la composición de escenas, en la iluminación y en las tonalidades empleadas. También es una constante en su filmografía la cita directa y la revisitación fílmica de obras pictóricas como las del pintor holandés Rembrandt¹⁶⁰. El objetivo de Greenaway ha sido traspasar las fronteras entre las disciplinas para desarrollar un género que permita fusionar pintura y cine empleando para ello referencias y citas intertextuales. De forma análoga, la música de Nyman se caracteriza por la alusión a la música barroca, en especial la obra de Henry Purcell, aunque algunos bloques musicales remiten a elementos de la música popular (pop y rock) interpretados con instrumentación de música de cámara. Nyman ha compuesto gran número de bandas sonoras para otros realizadores, como *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), *Ravenous* junto con Damon Albarn (Ted Griffin, 1999) o *Wonderland* (Michael Winterbottom, 1999), aunque con ninguna consiguió tanta popularidad como con *The Piano* (Jane Campion, 1993).

Por otro lado, el belga Wim Mertens (1953-) es un compositor, contratenor, guitarrista, pianista y musicólogo que cuenta con una extensa trayectoria que se refleja en más de sesenta grabaciones de su obra, entre las que destacan, *Struggle for Pleasure* (1983), *Maximizing the Audience* (1988), *The Power of Theatrical Madness* (1984) y *Jérémiades* (1995). El compositor belga ha realizado piezas de cámara minimalista de corte «clásico», y lieder (canciones líricas breves cuya letra es un poema acompañado de música para piano), utilizando

¹⁶⁰ En *La ronda de noche* (Peter Greenaway - Włodzimierz Pawlik, 2007) Greenaway retrata un periodo trágico de la vida del pintor cuando el artista pierde a su mujer y a sus tres hijos. En esa época, hacia 1642, es cuando, por encargo, pinta esta obra, uno de sus cuadros más populares. El lienzo refleja la conspiración de un asesinato.

un lenguaje muy particular de atmósferas circulares trascendentes. Greenaway encargó la banda sonora de *The Belly of an Architect* (1987) al compositor belga junto con Glenn Branca (1948-2018). Mertens compone una música ambiental que otorga con frecuencia importancia a la voz, cargada de rasgos de contratenor.

De una generación muy posterior, el francés Yann Tiersen (1970-) ha compuesto música que podríamos calificar como minimalista para filmes como *Alice et Martin* (André Téchiné, 1998), *La Vie rêvée des anges* (Erick Zonca, 1998) y el documental *Tabarly* (Pierre Marcel, 2008) y adquirió una notable popularidad con bandas sonoras como *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) y *Good Bye, ¡Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003)

En la actualidad, Max Richter (1966 -), alemán de familia de origen británico, pianista y productor, es también compositor de obras de gesto minimalista muy próximas a la música electrónica que ha adquirido cierta relevancia entre las audiencias en los últimos años gracias a sus versiones de clásicos populares, por ejemplo, de *Las cuatro estaciones*, de Antonio Vivaldi, recogidas en su álbum *Vivaldi: The Four Seasons Recomposed by Max Richter* (2012). Por otro lado, Richter ha compuesto la música de varias bandas sonoras y obras teatrales. Por ejemplo, con el coreógrafo Wayne McGregor y con el artista visual Julian Opie, grabó *Infra*, un trabajo para el Royal Ballet of London. Fue galardonado como Compositor Europeo del Año, en el 2008, por su banda sonora para *Vals con Bashir* (*Vals with Bashir*, Ari Folman, 2008), una película de animación israelí por la que recibió diferentes premios. En el 2010 trabajó en las bandas sonoras para varias películas europeas y norteamericanas: *My trip to Al Qaeda* (Alex Gibney, 2010), *Womb* (Benedek Fliegauf) y *Last Word* (David McKenzie). En 2014, Richter trabajó junto con otros autores en la banda sonora de la serie televisiva *Leftovers* de la plataforma estadounidense HBO.

Por otro lado, el minimalismo místico se acerca a los discursos de lo religioso, lo sagrado y de la comunicación entendida como éxtasis, a través de procedimientos reductivos similares a los empleados por otras corrientes minimalistas. En esta corriente se observa la prevalencia de movimientos lentos y un manifiesto interés por obtener una especie de éxtasis sonoro, unido a un sentido religioso de la composición. Se manifiesta una preferencia por los elementos modales y la recuperaron de la métrica y de los procedimientos contrapuntísticos en función de la consonancia de los acordes, cultivando una suerte de hipertonalidad. Esta corriente ha tenido una importante presencia en ciertos autores provenientes de la antigua Unión Soviética y su círculo geográfico de influencia (Pärt, Gubaidulina, Gorecki, etc.) pero también se ha expandido a autores nórdicos (Kverno), británicos (Tavener, Maxwell Davies, MacMillan, etc.), estadounidenses (Eric Whitacre) y de otras zonas geográficas.

En primer lugar, destacaremos el compositor Arvo Pärt (1935 -). Comenzó su carrera compositiva durante la conocida como «vanguardia vigilada» en el último periodo de la Unión Soviética; sin embargo, su reconocimiento mundial tiene lugar con la caída de la misma considerándose ya como compositor estonio. Su música experimenta un cambio radical de estilo a mediados de la década de los setenta, girando su mirada hacia la polifonía renacentista y la música de la iglesia ortodoxa rusa. A partir de ese periodo su obra concede atención al sonido singular, al silencio y a los cambios mínimos, entendidos como una expresión mística. Conoce el éxito internacional con su obra *Fratres* (1977). A partir de ese momento desarrolla una fulgurante carrera internacional con obras, a menudo vocales, basadas en una reinterpretación de las técnicas de la música litúrgica, como ocurre en su *Magnificat* (1989), una obra relativamente breve compuesta sobre el texto latino en que se manifiestan las características principales del autor. Su técnica, fácil de abordar por el público, y su gran efectismo la han convertido en una de sus obras más difundidas. También goza de gran popularidad su breve composición *Spiegel im Spiegel* que ha sido utilizada en diversas ocasiones en el cine como es el caso de la película española *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003).

Un aspecto relevante del minimalismo místico o espiritual se caracteriza esencialmente por tratar la disonancia de una forma contraria a la manera en que se ha venido utilizado tradicionalmente: frente a ser entendida como vehículo de tensión, oscuridad y opresión se ha transformado en expresión de luminosidad, amplitud y equilibrio. Como trataremos demostrar, esta relación sinestésica, y su conexión con los elementos religiosos y místicos, han contribuido a la fijación del gesto postminimalista como convencionalismo que se empleará con profusión como recurso musical en la cinematografía postmoderna.

En España la corriente minimalista está representada por diversos compositores que presentan a su vez estéticas muy variadas. Se trata de casos independientes que frecuentan alternativamente las vías de la complejidad y la simplicidad, pero que en todo caso prestan una especial atención a la práctica de la escucha. El minimalismo español cuenta más con obras significativas que con compositores que se declaren seguidores de esa tendencia con preferencia a cualquier otra. No es que el minimalismo no haya tenido influencia entre los compositores españoles, sino que su influencia se ha dado de una manera muy general y en cierto sentido, diluida en cuanto a rasgos concretos en obras determinadas.

Por ejemplo, la que probablemente sea la primera obra minimalista en España, *Aura*, (*Cuarteto n.º 1*, 1968), de Tomás Marco (1942-), a la que siguieron *Rosa-Rosae* (1969) o *Mysteria* (1970), no implica que el compositor siga la corriente minimalista, sino que realiza

una reducción de elementos tendente a una reorganización de su propio lenguaje (Marco, 2017: 143). Destaca también el compositor catalán Albert Sardá (1943-), que cuenta con una larga carrera con obras como la ópera *El año de gracia* (1995) y las instrumentales *Isorritme* (1971), *Ocho piezas para orquesta* (1974) y *Concierto para violonchelo y orquesta* (1986).

Son representantes de generaciones posteriores Pilar Jurado (1968-), compositora y soprano que ha compuesto la ópera *La página en blanco* (2010) y las instrumentales *Donde mueren las palabras* (2003), *Stabat Mater* (2004), *Vox Aeterna* (2008) o *Vitae mysterium* (2010); Juan Manuel Ruiz (1968-) y sus *Balcánicas* (1999), *Travesía sonora* (2003), *Exergo* (2005) o *Nébula* (2006); y Mercedes Zabala (1963) con composiciones como *Seis propuestas para el próximo milenio* (2000), *La apoteosis nocturna de Andoar* (2001), *Colección de haikus* (2005) o *Sansueña* (2016).

En su peculiar abordaje de la temporalidad también destacan Suso Saiz y su formación La Orquesta de las Nubes, así como compositores que podríamos decir que se encuentran en busca de sus raíces autóctonas como Llorenç Barber (1948-) y Carles Santos (1940-2017).

Suso Saiz (1957-) es compositor, guitarrista, arreglista, bajista y productor musical. Fue un pionero en la música de vanguardia y en la denominada *New Age* española. Su obra ha estado siempre en constante evolución sin dejar de experimentar. Sus propuestas musicales son conceptualmente radicales sin ofrecer concesiones al público o a los mercados. En los años ochenta su discografía consta de tres grabaciones: *Prefiero el naranja* (1984), *En la piel del cruce* (1986) y *Confidencias* (1987). Suso Saiz compuso las bandas sonoras de algunas películas españolas como *El detective y la muerte* (1994), de Gonzalo Suárez; *África* (1996), de Alfonso Ungria; *Katunwira, donde nacen y crecen los sueños* (1996) de Íñigo Vallejo-Nájera; *El milagro de P. Tinto* (1998), de Javier Fesser; *Novios* (1998) de Joaquín Oristrell y *Juego de Luna* (2001), de Mónica Laguna. En la década de los ochenta, junto al percusionista Pedro Estevan y la soprano María Villa, formó la agrupación La Orquesta de las Nubes, grupo pionero etiquetado como *New Age* en España. Esta agrupación aportó nuevas propuestas melódicas muy cuidadas en su producción. Las voces cálidas, las letras surrealistas y los intensos ritmos marcaron su producción discográfica. El grupo se disolvió, pero sigue siendo una referencia la música recogida en los discos *Me paro cuando suena* (1983), *El orden del azar* (1985) y *Manual del usuario* (1987).

Llorenç Barber es un compositor, instrumentista y musicólogo valenciano. Entre 1979 y 1984 dirigió el Aula de Música de la Universidad Complutense y fue colaborador del programa de televisión *El Mirador* de 1987 a 1990. En los años ochenta comenzó a interesarse por las voces difónicas, la improvisación, la campanología, la música plurifocal, la poesía fonética, los conciertos urbanos con campanas, y a comienzos de los noventa, compuso varios

conciertos con el título *De sol a sol*. Destaca su concierto *Musikverein* realizado en 1990 en Viena. Su disco más reseñable en la década de los ochenta es *Concierto para papel* (1987) que fue grabado con el Taller de Música Mundana.

Carles Santos (1940-2017) es un artista integral que, partiendo de una larga carrera como pianista, abarcó otras disciplinas musicales como la dirección y la composición. Ha realizado trabajos escénicos, musicales y plásticos. En su discografía destaca *Voice Tracks*, editado en 1981, en Nueva York. Santos ha creado varios espectáculos escénico-musicales entre los que destacan *Beethoven, si tanto la tapa... qué pasa?* (1983), *Té xina la fina petxina de Xina* (1983), *Arganchulla, Arganchulla Gallac* (1985) y *Tramuntana Tremens* (1989).

Kyle Gann (2013) ha empleado el término «postminimalismo musical» para designar el estilo musical que floreció en las décadas de 1980 y 1990 y que era abrumadoramente diatónico en sus escalas y armonías, casi siempre con ritmos constantes, a menudo durante toda una obra o un movimiento, y sin cambio de tempo. Además, la dinámica tendía a ser constante, sin cambios o con cambios escalonados, y sin la fluidez expresiva que se asocia con la música de las últimas épocas románticas o modernistas. Estas características provocaban en el oyente emociones estáticas (lo que no quiere decir que no fuera emotiva, sino que tendía a mantener un mismo afecto en todo momento en el oyente). La música postminimalista era análoga a ciertos géneros de música barroca, particularmente la música instrumental alemana e italiana del último Barroco, aunque empleaba una sintaxis armónica que no era en modo alguno convencional. Pese a su aparente uniformidad, uno de los aspectos más paradójicos de este repertorio fue su variada tipología con obras que van desde las altamente estructuradas hasta las completamente intuitivas, con todos los matices posibles intermedios.

Parecía claro que esta música era, en el nivel más obvio, una respuesta al estilo anterior conocido como minimalismo. Las diferencias, sin embargo, eran evidentes. Muchas de las obras minimalistas de los años sesenta y setenta parecían encarnar un nuevo paradigma interpretativo. Las obras minimalistas a menudo duraban toda la noche y se adaptaban a un modo de audición más ambiental y menos formal que el del concierto de música clásica estándar. La audiencia podía acostarse o sentarse en el suelo, y entrar y salir cuando lo deseaba. La instrumentación para estos trabajos a menudo era abierta y variaba de una actuación a otra. Los compositores con frecuencia formaron sus propios conjuntos, dedicados a interpretar exclusivamente su música. La interpretación de las obras podía extenderse durante largos periodos de tiempo dependiendo de las circunstancias de la interpretación. Por el contrario, el repertorio posterior que se impuso, al que denominaremos postminimalista, representó en

cierto sentido un retorno al paradigma convencional de los conciertos de música «clásica». Casi siempre se escribía en notación estándar, aunque con mínimas indicaciones de expresión. La duración de las obras volvió a los tiempos propios de músicas de concierto más convencionales, resultado más breves. La mayor parte de la música estaba escrita para conjuntos de cámara o instrumentos solistas, ocasionalmente con presencia de instrumentos eléctricos o electrónicos como la guitarra o el sintetizador, pero rara vez se mostraba demasiado énfasis en los timbres electrónicos.

No obstante, ciertos aspectos de la música minimalista, en particular los cambios de fase y los procesos aditivos que se encuentran en las primeras composiciones de Steve Reich y Philip Glass, a menudo se tomaron como elementos estructurales de las nuevas obras. En la música minimalista, estos elementos, generalmente, estaban destinados a ser obvios para el oyente, en cambio, en la música postminimalista se utilizaron de una manera subyacente, incluso oculta.

Para el postminimalismo, el minimalismo no fue la única influencia musical. Debajo de una pátina de homogeneidad estilística, esta música hizo referencia a una gran variedad de géneros: el gamelán balinés, la música folk, el pop, el jazz, la música de cámara del siglo XVIII, la música renacentista e incluso se utilizaron citas a melodías y composiciones específicas. Era una música notablemente ecléctica que, irónicamente, se escondía debajo de una superficie aparentemente uniforme.

El término «postminimalismo» se aplicó en los primeros años de la década de los ochenta para describir la música de Adams, y también la música de Reich y Glass posterior a la década de 1980. También se utilizó el término para referirse a compositores más jóvenes que no habían estado entre los primeros minimalistas.

El cine postmoderno ha recogido la capacidad expresiva del gesto minimalista en sentido amplio empleándolo como un recurso expresivo en numerosas secuencias de diferentes películas. A continuación, analizaremos algunos de los ejemplos más significativos de papel que desempeña el gesto minimalista en la filmografía de la postmodernidad española.

VI.9.3.1. *PIEDRAS* (2002)

Un ejemplo de la manera en que los gestos sonoros del postminimalismo provocan en el espectador la suspensión del tiempo narrativo lo encontramos en *Piedras* (Ramón Salazar - Pascal Gaigne, 2002). En este drama se muestran las historias cruzadas de cinco mujeres muy

diferentes, que metafóricamente, con un zapato en la mano, recorren las calles de Madrid en busca de un príncipe azul: una mujer con pies planos que regenta un club, su hija que usa siempre zapatillas deportivas, una señora rica de pies pequeños que se enamora de su podólogo, una ex-diseñadora que en todo momento lleva zapatos de tacón y una taxista con babuchas.

La secuencia del filme que analizaremos incluye el bloque musical conocido como *El mundo según Anita*. En esta escena los gestos musicales minimalistas y las melodías modales acompañan a la imagen de su protagonista, Anita (Mónica Cervera), una discapacitada intelectual, mientras da un paseo descubriendo las calles de Madrid junto a Joaquín (Enrique Alcides), un joven del que se enamora y que se convierte en su príncipe azul.

Desde el punto de vista armónico, la música que acompaña a las imágenes de la secuencia manifiesta la ausencia de una conducción triádica con funcionalidad tradicional. Por otro lado, el componente rítmico viene definido por un ostinato que es interpretado por el piano. Además, varias melodías modales son interpretadas por instrumentos de viento, además de por el propio piano. Todos estos rasgos de la música que, por otra parte, evidencian un radical cambio textural y tímbrico que estructura el bloque en dos secciones, logran detener el tiempo narrativo para el espectador, permitiendo sentir al público la experiencia que la protagonista vive en su descubrimiento del paisaje urbano madrileño.

Para conseguir reforzar la actitud de apertura al mundo y la progresiva conquista de la libertad que experimenta Anita, el compositor de origen francés Pascal Gaigne¹⁶¹ emplea, en

¹⁶¹ El músico francés Pascal Gaigne (Caen, 1958), afincado en San Sebastián, es un asiduo de nuestra cinematografía desde la década de los noventa. Comienza en el cine vasco, por contacto de Amaia Zubiria, cuando un director le pide a ella que haga la música de una película de televisión y ésta le pide que le ayude; a partir de ahí la productora le sigue llamando. Pero después su trayectoria le ha llevado a abarcar los más variados géneros trabajando con diferentes directores. Como resumen de su filmografía pueden señalarse *Loraldia, el tiempo de las flores* (Oscar Azpirolea, 1991), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Todo está oscuro* (Ana Díez, 1997), *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998), *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999), *El otro barrio* (Salvador García Ruiz, 2000), *El ladrón de sueños* (Ángel Alonso, 2000), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *Piedras* (Ramón Salazar, 2002), *20 centímetros* (Ramón Salazar, 2005), *AzulOscuroCasiNegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006), *Siete mesas de billar francés* (Gracia Querejeta, 2007), *Gordos* (Daniel Sánchez Arévalo, 2009), *Verbo* (Eduardo Chapero-Jackson, 2011), *Katmandú. Un espejo en el cielo* (Iciar Bollain, 2012), *Los mundos sutiles* (Eduardo Chapero Jackson, 2012), *Loreak* (Jon Garaño y José Mari Goenaga, 2014), *El olivo* (Iciar Bollain, 2016), *Embarazados* (Juana Macías, 2016), *Handia* (Jon Garaño y José Mari Goenaga, 2017), *Errementari* (Paul Urkijo Alijo, 2017) y *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga, 2019).

un primer momento, un piano ostinato marcadamente percusivo que con una función enactiva predispone a la acción, sobre el que, primero los instrumentos de viento y luego el propio piano, presentan melodías modales.

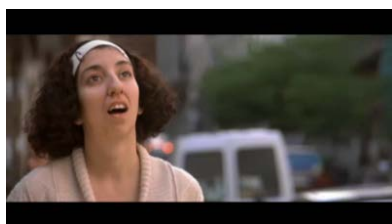
La secuencia se inicia con la invitación de Joaquín [F.13-14], que ofrece la mano a Anita, para acompañarla a un paseo más allá de la acera del barrio hasta la que es capaz de llegar por sí misma. Los dos protagonistas caminan de la mano a paso lento por la Gran Vía madrileña [F.15]. Mientras pasean, los sonidos del paisaje urbano (el ruido del tráfico, el claxon de los automóviles, las sirenas de los vehículos de la policía y de las ambulancias) son percibidos desde la fascinación de su protagonista: el punto de vista de quien descubre por primera vez el paisaje sonoro y visual urbano. El bloque musical conocido como *El mundo según Anita* es un claro ejemplo de la manera en que los sonidos urbanos dialogan con la música, lo que manifiesta una aproximación a la estética de la música concreta. En este sentido, los sonidos urbanos se integran perfectamente en el discurso musical. De un modo análogo, los instrumentos de viento interpretan ritmos sincopados que presentan interválicas que emulan el sonido del claxon, complementando así el paisaje sonoro urbano mostrado en la imagen.

Entonces, un tróvelin desde la cámara instalada en una grúa pasa del plano horizontal de la calle a un plano panorámico elevado [F.16-17]. La amplia paleta de sonidos percibida se concentra en el momento culminante en que Anita se detiene en un cruce y mira al cielo. En este instante, una segunda sección musical, caracterizada por una marcada polirritmia aparece de forma abrupta, sin ninguna transición. Esta segunda sección musical experimenta un amplio *crescendo* que, junto al incremento de la dinámica de los sonidos urbanos, conducen al espectador hacia el momento climático de la secuencia. En él, un plano contrapicado y la sobrexposición lumínica acentúan la sensación de paréntesis temporal [F.18]. La suspensión del discurso narrativo subraya la importancia de este momento de descubrimiento para su protagonista.

Tras el clímax, el discurso audiovisual regresa de nuevo al plano horizontal de la calle, donde los dos protagonistas reanudan su paseo [F.19]. La música del comienzo de la secuencia aparece de nuevo de un modo abrupto, sin transiciones, pasando de una dinámica fortísimo a piano. De nuevo, la primera sección musical presenta la instrumentación de un piano con tratamiento ostinato, rítmico y percusivo que insta a los protagonistas a retomar su marcha por las calles de Madrid, un paseo que solo se verá interrumpido por el instante en que Anita y Joaquín se detienen ante el escaparte de una agencia de viajes en el que se muestran maquetas de algunos aviones de una compañía aérea (este momento hace volar la imaginación de los protagonistas sirviendo de elipsis para que, tras un corte de montaje, aparezcan en el aeropuerto de Barajas). Anita y Joaquín se desplazan en una cinta transportadora para viajeros por un largo

pasillo del aeropuerto de cuyos techos cuelgan numerosas maquetas de aviones que fascinan a Anita [F.20]. Entonces aparece el segundo momento climático de la secuencia en que sus dos protagonistas observan a través del mirador de una de las salas de espera del aeropuerto un enorme avión que se encuentra estacionado en una de las pistas de aterrizaje [F.21]. La secuencia finaliza con los dos protagonistas en la azotea de uno de los edificios del aeropuerto. Desde lo alto del edificio se puede divisar todo el aeropuerto a sus pies [F.22]. En ese mismo instante que Anita, extasiada, intenta tocar con sus manos uno de los aviones que en esos momentos despegue [F.23]. Este momento se acompaña de nuevo por la música de la segunda sección.

El sonido de los reactores del avión en el momento de su despegue es el punto en el que la secuencia finaliza [F.24]. El sonido del despegue se toma a modo de sintaxis como nexo de unión con la siguiente secuencia que se desarrolla en el espacio ensordecedor de una discoteca en la que la música electrónica *trance* se reproduce con una fuerte dinámica.



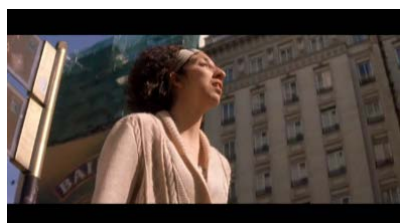
[F.13]



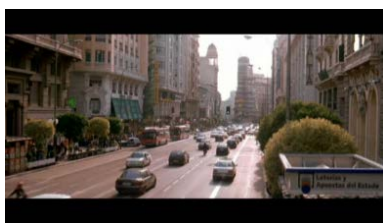
[F.14]



[F.15]



[F.16]



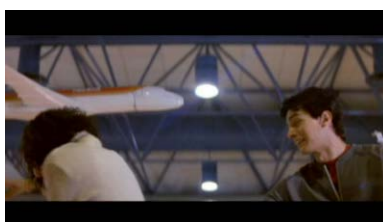
[F.17]



[F.18]



[F.19]



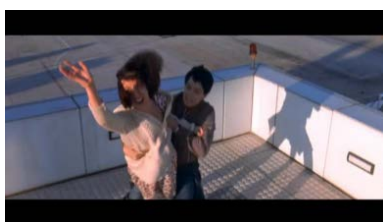
[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]

VI.9.3.2. *DIARIO DE UNA NINFÓMANA* (2008)

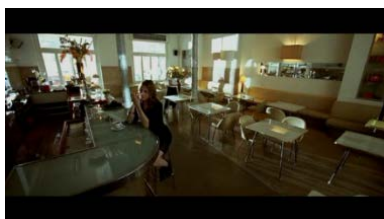
Otro ejemplo en el que se emplea el gesto minimalista como recurso por su capacidad de producir en el espectador la suspensión del discurso narrativo es la escena final del filme *Diario de una ninfómana* (Christian Molina - Roque Baños y Mariano Marín, 2008).

La película narra la autobiografía de Valérie (Belén Fabra), una atractiva joven de 28 años, con estudios universitarios y una holgada posición económica. Es una mujer muy liberal que busca constantemente nuevas experiencias para saciar su curiosidad sexual. Este modo de vida le crea numerosos problemas con los hombres, con su trabajo y con sus amistades. Sin embargo, la muerte de su abuela (Geraldine Chaplin) y la pérdida de su trabajo hacen que su vida cambie radicalmente. Se enamora perdidamente de un hombre con el que vive un apasionado y tormentoso idilio hasta que la relación se rompe de manera traumática. Val, como se conoce a la protagonista, desesperada, está a punto de acabar con su vida. Se siente terriblemente sola, tiene numerosas deudas que saldar y termina perdiendo la autoestima. Decide entonces dedicarse a la prostitución de lujo. Al principio, se siente completamente satisfecha al dar rienda suelta a todas sus fantasías sexuales y, además, ganar dinero. Pero pronto descubre la cara más sórdida de la prostitución. Para Val el sexo es parte fundamental en la comunicación con las personas que la rodean.

La escena que hemos seleccionado es la secuencia final del filme en la que su protagonista camina por las calles de la ciudad mientras cae la lluvia aludiendo a su carácter purificador. La música, a modo de epílogo, suspende la narración para propiciar un momento introspectivo en el que Val puede reflexionar sobre su vida, mostrando al espectador su conciencia, su «yo» interior.

La secuencia tiene una duración relativamente larga. En ella se muestra a Val decidida a dejar el mundo de la prostitución para encontrar su propio camino en el sexo. La escena en cuestión tiene un marcado carácter evocador. Al comienzo de esta, mientras desayuna en una cafetería tras haber mantenido relaciones con Ignacio, un hombre parapléjico que había contratado sus servicios la noche anterior, Val evoca los momentos pasados de su vida que aparecen en forma de *flashbacks* [F.1]. En ellos los distintos personajes con los que se ha ido relacionando le dan consejos. Las imágenes se acompañan de una música de gesto minimalista que permite suspender el tiempo fílmico permitiendo que la protagonista reflexione sobre algunos de los momentos más significativos de su vida.

En primer lugar escuchamos la voz del discapacitado le revela la importancia de cosas tan simples como ser capaz de mover los dedos de su mano, un mundo de sensaciones táctiles que había perdido como consecuencia de un accidente [F.2-10]; después una de sus compañeras en el ejercicio de la prostitución le insta para que abandone la profesión [F.11-12]; a continuación su abuela, Marie Tasso (Geraldine Chaplin), le da recomendaciones en francés [F.13-14]; y por último, Cristina (Ángela Molina), la dueña del burdel en que Val ofrece sus servicios, intenta evitar de forma violenta que Val abandone la casa de prostitución de lujo en que desarrolla su actividad.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



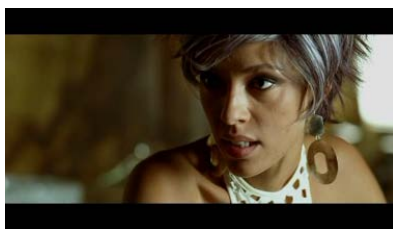
[F.8]



[F.9]



[F.10]



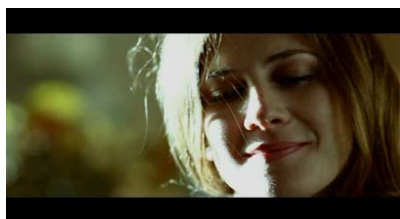
[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

En otro plano Valerie deja caer el gemelo que le ata sentimentalmente a su amor, Giovanni (Antonio Garrido), que le ha traicionado. La imagen del gemelo cayendo se alterna en la imagen con Val paseando por la ciudad de Madrid en el momento en que, al fondo, unos globos se escapan hacia el cielo como símbolo de liberación [F.16-18].

Tras diferentes *flashbacks* en los que los personajes interpelan a Val para que actúe de manera libre (una de sus exparejas, etc.) [F.19-21], un corte en el metraje nos sitúa en el interior de su dormitorio, donde Val experimenta con su propio cuerpo acariciándose mientras se mira en un espejo [F.22-27]. La voz en *off* pasa a ser la de la propia protagonista que expresa que ya ha encontrado el camino de ser ella misma a través de su sexualidad. La música cambia abruptamente a una textura menos densa en la que el sonido de la celesta, emulando la sonoridad de una caja de muñecas, y un coro de voces blancas, transforman el paisaje audiovisual creando un ambiente íntimo y onírico que solo cambia y se tensa para alcanzar un clímax en el momento en que Val comienza a masturbarse [F.28-29].



[F.16]



[F.17]



[F.18]



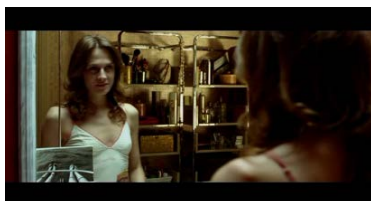
[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



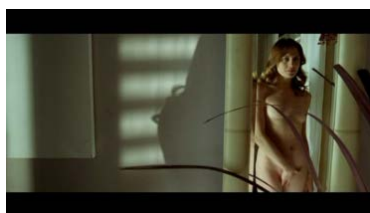
[F.26]



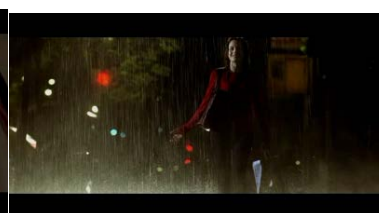
[F.27]



[F.28]



[F.29]



[F.30]

Un nuevo corte en el metraje muestra la imagen Valerie caminando de noche por las calles mientras llueve torrencialmente [F.30]. Se encamina a casa de su amiga Sonia (Llum Barrera) para compartir este momento de liberación con ella. Sonia nunca había logrado mantener una relación con un hombre, pero cuando Val llama a su puerta para tratar de obsequiarla con un vestido que «no tiene cremallera en la espalda», en alusión a sus problemas para relacionarse con el sexo masculino, aparece por sorpresa, Marcos, el nuevo compañero sentimental que Sonia conoció a través de un anuncio [F.31-34].

Por último, la cámara muestra a Val caminando bajo la lluvia mientras desvela sus sentimientos más íntimos reafirmando en la importancia que el sexo tiene en su vida. Según sus propias palabras Vals entiende el sexo: «como medio de encontrar lo que todo el mundo

busca: reconocimiento, placer, autoestima y, en definitiva, amor y cariño» y se define a sí misma como una nereida, una Adriana, una ninfa [F-35-36].



[F.31]



[F.32]



[F.33]



[F.34]



[F.35]



[F.36]

En síntesis, en la secuencia analizada la música de gesto minimalista suspende el tiempo narrativo posibilitando llevar a cabo a través de las imágenes una recapitulación de la vida de su protagonista en forma de *flashbacks*. En este sentido, el gesto enactivo de la música permite al espectador compartir la experiencia reflexiva en que se sume la mente de Val, pero también el movimiento hacia adelante con el que, tras esa reflexión, afronta el futuro en su nueva vida. También hemos constatado que la música minimalista permite, junto a la imagen, la recreación de un momento de intimidad sexual femenina.

VI.9.3.3. *EMBARAZADOS* (2016)

Tal y como hemos mostrado, la presencia de paisajes sonoros con una función «antinarrativa» es habitual en los filmes postmodernos que podemos inscribir en los géneros dramático y melodramático. No obstante, también podemos encontrarnos con ecosistemas sonoros de este tipo en algunas secuencias de comedias. Ejemplo de ello es el filme *Embarazados* (Juana Macías – Pascal Gaigne, 2016), una comedia clásica de parejas con tintes de drama. En *Embarazados* una pareja trata de concebir un bebé pese a que Fran (Paco León) tiene un espermatozoides pobre y Alina (Alexandra Jiménez) se encuentra en etapa premenopáusica a pesar de tener solo 37 años, por lo que recurren a la fecundación *in vitro*.

Fran es un creativo del audiovisual, lo que sirve como excusa para mostrar a lo largo del metraje del filme numerosos intertextos que cumplen una función nostálgica y de homenaje, por ejemplo, la parición en una de las secuencias del filme de la portada del fanzine *Alina's Pump* con el rostro de Alina como cita paródica al filme *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino. Esta cita aparecerá nuevamente a la hora de construir la secuencia en que la protagonista baila frente a Fran y los nietos de Kathy (Zywila Pietrzak), la señora de la limpieza que trabaja en la empresa, en una suerte de concurso de baile al ritmo de la canción «You Never Can Tell», de Chuck Berry¹⁶².

El músico francés Pascal Gaigne (1958-) compuso para *Embarazados* una banda sonora de gestos postminimalistas que provoca en el espectador la suspensión del tiempo narrativo.

La secuencia que analizaremos es la escena final del filme. En ella Fran está a punto de viajar a Londres para seguir desarrollando su carrera como creativo audiovisual y Alina, embarazada, intenta que su amado se quede para formar una familia. Fran cuida de los nietos de la empleada de la limpieza que trabaja en su empresa de audiovisuales. Alina, con la excusa de devolver a Fran una tetera, se presenta en la casa de Fran y finalmente se queda a pasar un rato junto a los niños. Después, para entretenerlos, tiene lugar una suerte de concurso de baile, como en un karaoke en que se realiza la performance sin que se cante, con la música en *playback*. Fran reproduce música en su ordenador y baila el popular tema disco «Pump Up the Jam», del grupo Technotronic, mientras baila en tono cómico. A continuación, Alina realiza una cita bailando a la manera de Mia Wallace (Uma Thurman) en una de las secuencias más icónicas del filme *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, a la que hemos aludido anteriormente.

Kathy, regresa y se lleva a los niños [F.1]. Después Alina manifiesta que también se quiere marchar [F.2]. En el momento de la despedida Fran y Alina se abrazan [F.3]. Fran dice a Alina: «te sienta muy bien el embarazo». Alina abandona el apartamento [F.4]. Mientras cierra la puerta de su apartamento, Fran duda si salir en busca de Alina y pedirla que se quede

¹⁶² La secuencia alude a la famosa escena del baile protagonizada por el matón Vincent Vega (John Travolta) y Mia Wallace (Uma Thurman), la esposa de su jefe, en la película *Pulp Fiction*. Tarantino se inspiró para incluir esa escena en su película en una secuencia de la película francesa *Bande à part* de Jean-Luc Godard (en cuyo honor bautizó a su productora) y en otra secuencia de la cinta *Ocho y medio*, el clásico de Federico Fellini. Para Tarantino poner de nuevo a John Travolta en una pista de baile es un guiño a la cultura pop que recuerda al legendario personaje de Tony Manero en *Fiebre de Sábado por la noche*, la película que convirtió a Travolta en un ídolo mundial.

con él [F.5]. De un modo similar, Alina permanece pensativa mientras baja en el ascensor [F.6].

Por fin, Fran decide salir en busca de su amada y corre escaleras abajo a su encuentro [F.7-11]. En ese preciso momento, que se sincroniza con la apertura de la puerta de la vivienda de Fran, la música, que presentaba un gesto postromántico y una función marcadamente nostálgica, pasa a adoptar un gesto minimalista que subraya el carácter enactivo de la acción. El plano sonoro empuja hacia delante la secuencia.

Cuando el ascensor llega al piso bajo, Alina se lo piensa bien y pulsa el botón para subir al encuentro de Fran [F.12-15].



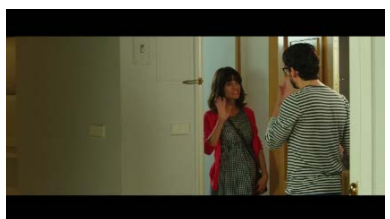
[F.1]



[F.2]



[F.3]



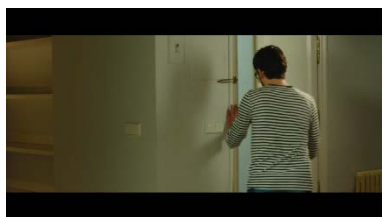
[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

Fran observa que el ascensor sube de nuevo con Alina en su interior [F.16]. Alina se muestra alegre por la decisión de volver al encuentro de su amante [F.17]. Fran sube extenuado las escaleras, lo que, de un modo cómico, se aprovecha para subrayar la edad del protagonista [F.18-19]. Alina sale del ascensor y Fran la llama por su nombre [F.20-21]. Fran jadea cansado. Los dos protagonistas se funden en un abrazo y se besan apasionadamente [F.22]. La música se detiene por un momento sincronizando su final en forma de cadencia en ese preciso momento, permitiéndonos así escuchar la frase con la que Fran subraya su edad.

Inmediatamente después de que los dos protagonistas se den un breve descanso, que se hace coincidir con el silencio en el plano sonoro, volvemos a escuchar la música de gesto minimalista que, de nuevo, empuja hacia adelante la acción mientras los dos protagonistas vuelven a abrazarse besándose apasionadamente. Penetran en el apartamento y comienzan a desnudarse sin soltarse [F.22]. Fran coge en volandas a Alina, que en alusión a su avanzado estado de gestación le dice: «Ojo, me he puesto muy gorda». La frase sirve de pretexto a Fran para hacer una broma en alusión a su sexo.

Un nuevo corte en el montaje muestra en un trávelin descendente a la pareja descansando en la cama tras el acto sexual que se ha omitido como elipsis [F.26]. La música cesa. Paco pide a Alina que se vaya con él a Londres [F.27]. En pantalla aparecen los títulos de crédito finales.



[F.16]



[F.17]



[F.18]



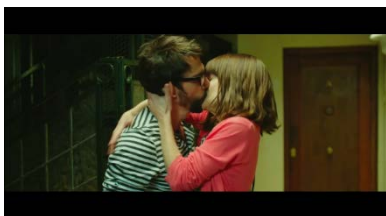
[F.19]



[F.20]



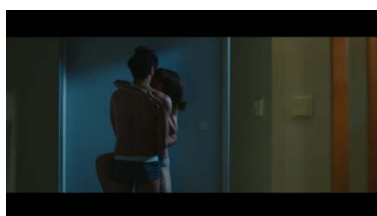
[F.21]



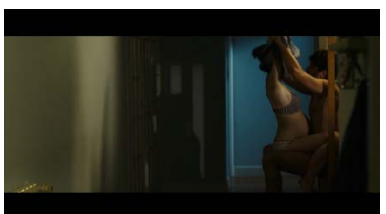
[F.22]



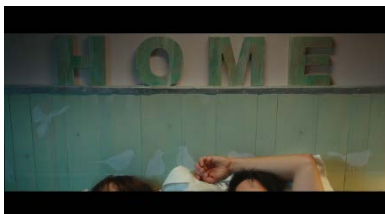
[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



[F.27]

En síntesis, como sucedía en la secuencia anteriormente analizada, en esta escena la música de gesto minimalista suspende el tiempo narrativo. El gesto enactivo de la música permite al espectador compartir la experiencia reflexiva que supone tomar una decisión fundamental en la vida de los personajes procurando una cierta intimidad a la secuencia, pero, sobre todo, empuja a moverse hacia adelante la acción, tras esa reflexión, representando que los dos personajes protagonistas han tomado la iniciativa. La música que Gaigne compuso para la secuencia dialoga explícitamente con la música de la banda sonora del filme *Amelie* (2001), de Yann Tiersen

VI.9.3.4. *EL ÁRBOL DE LA SANGRE* (2018)

El árbol de la sangre es una película que podemos considerar autorreferencial. En ella, Julio Medem revisita el universo fabulador que ha construido a lo largo de su obra cinematográfica. En este sentido, en el filme se muestran gran parte de los elementos que han poblado su cine y su imaginario desde su ópera prima *Vacas*: las relaciones cruzadas entre los

personajes, las paradojas y fugas espacio-temporales, los vínculos con la naturaleza y los animales, las pequeñas historias incluidas en otras más grandes que terminan por encajar y adquirir un sentido final y, por supuesto, su especial capacidad para convertir la realidad en un territorio a medio camino entre la fantasía y la poesía visual.

En *El árbol de la sangre*, Marc (Álvaro Cervantes) y Rebeca (Úrsula Corberó) son una joven pareja que viaja hasta un antiguo caserío vasco que perteneció a su familia donde escribirán la historia común de sus raíces familiares, creando así un gran árbol genealógico donde tuvieron lugar relaciones de amor, desamor, sexo, locura, celos e infidelidades, y bajo el que también subyacen historias repletas de secretos y tragedias. Los lazos retorcidos que se establecen entre los personajes nos conducen por las raíces envenenadas de una genealogía marcada por la locura, la pulsión de muerte y la pasión telúrica, las fuerzas motoras que mueven las narraciones de Medem.

La composición de la banda sonora de la película *El árbol de la sangre* (Julio Medem – Lucas Vidal, 2018) constituye la primera colaboración del joven compositor Lucas Vidal (1984 -) en el mundo cinematográfico de Medem, un director habitualmente asociado a las composiciones musicales de Alberto Iglesias. En este sentido, Vidal se adapta perfectamente a los requerimientos expresivos del filme mostrando una gran versatilidad y eclecticismo. Como señalábamos con anterioridad, en las películas de Medem, junto a la imagen, la música, y el sonido en general, tiene una marcada significación. Las películas de Medem están inmersas en un mundo de elementos mágicos y simbólicos que propician la creación de un ambiente místico y espiritual que escapan de las leyes de la lógica. Esta atmósfera favorece la creación de un juego que mezcla la realidad que viven los personajes con sus sueños e inquietudes, llegando un punto en que no existe diferenciación entre el plano de la fantasía y el plano de la realidad ficcional. La música y los diferentes sonidos del entorno natural, complementados con la electroacústica, tienen un papel fundamental a la hora de crear este ambiente mágico y simbólico. Es por ello que la música presenta un marcado carácter evocador.

En varias de las secuencias de *El árbol de la sangre* se revisita la sonoridad minimalista del lenguaje expresivo de la obra del compositor estadounidense Philip Glass. El gesto musical minimalista empleado ofrece una función antinarrativa que permite la creación de paisajes audiovisuales hipnóticos que adentran al espectador en el mundo de elementos simbólicos del cine de Medem, propiciando la creación de un ambiente místico y espiritual. En *El árbol de la sangre*, la nostalgia que provoca el recuerdo hunde sus raíces en una genealogía familiar marcada por la locura, la pulsión de la muerte y la pasión telúrica. La música de gesto

postminimalista mediará en el espectador para conseguir ese poder evocador derivado de su carácter hipnótico.

La atmósfera espiritual del paisaje audiovisual que ofrece el filme favorece un juego que mezcla el pasado con el presente, permitiendo que el espectador acepte, por ejemplo, la visión en pantalla de diferentes personajes y acciones del pasado en el presente compartiendo un mismo escenario: las estancias del caserío familiar. La utilización de esta clase tan peculiar de *flashbacks*, que mezclan personajes y acciones de diferentes momentos de la narración, y otros tipos más convencionales de analepsis, evidencian la fuerte fragmentación que el discurso narrativo presenta en este filme.

Después de los títulos de crédito iniciales, en la primera secuencia del filme, la música de Vidal, en su esfuerzo por reiterar la perennidad de la naturaleza y la conexión con lo ancestral (que se muestra simbólicamente en la pantalla en una suerte de animismo) presenta un gesto que dialoga explícitamente con la música del compositor estadounidense Philip Glass. En este sentido, el gesto musical minimalista permite la construcción de un paisaje audiovisual que, junto al resto de elementos del imaginario medemiano, permitirá al espectador adentrarse en la especial poética audiovisual del director vasco.

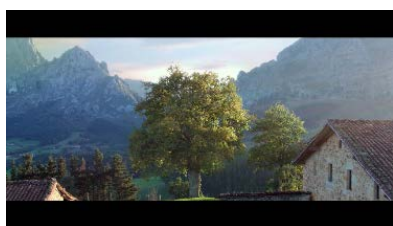
La secuencia comienza con un trávelin cenital que muestra, desde las alturas, la solemnidad de un viejo roble que, frente al viejo caserío familiar, inmutable y mudo, ha visto pasar las efímeras e insignificantes vidas de las distintas generaciones familiares de los protagonistas del filme [F.1-2]. El canto de los pájaros y el sonido de las hojas del gran roble mecidas por el viento toman protagonismo en el inicio de la secuencia, acompañados del sonido de un latido que se ha añadido a la banda sonora de una manera muy sutil, casi imperceptible, pero que conecta simbólicamente con el carácter secreto, telúrico y mágico de la naturaleza.

Después, la imagen muestra a la joven pareja conduciendo un deportivo rojo hacia el caserío con la intención de escribir la historia común de sus raíces familiares. La cámara enfoca desde el interior del vehículo mostrando la belleza del entorno natural. Un cambio sustancial en el plano sonoro lleva a un primer plano de la escucha al sonido del motor y la rodadura de los neumáticos sobre la carretera, pero siempre sigue presente el sonido del aire sobre las copas de los árboles.

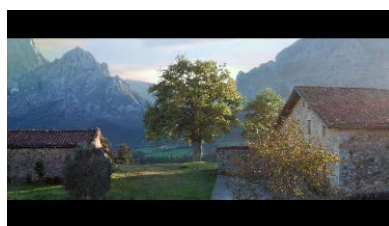
El vehículo se detiene frente al caserío y la pareja sale del vehículo. Tras el sonido de las puertas abriéndose y cerrándose, los dos amantes se dirigen andando lentamente hacia el roble. Este es el momento comenzamos a escuchar un colchón de cuerda sobre el acorde de sol menor [F.3-4].

En sincronía con un cambio a un trávelin como plano subjetivo de los protagonistas avanzando hacia el roble comenzamos a escuchar un ritmo binario en ostinato que presenta el

piano [EJEMPLO 18]. En el prado del fondo aparece uno de los elementos visuales más icónicos del imaginario medemiano: las vacas [F.5-7].



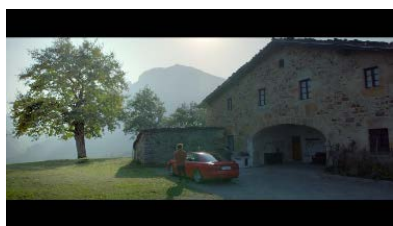
[F.1]



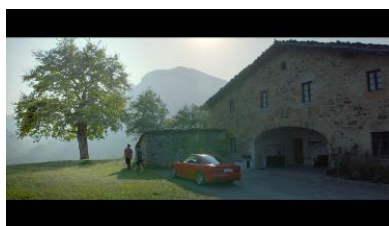
[F.2]



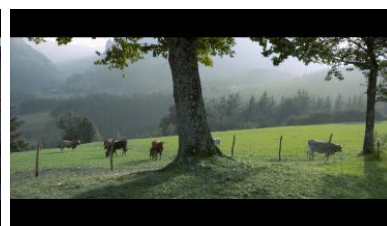
[F.3]



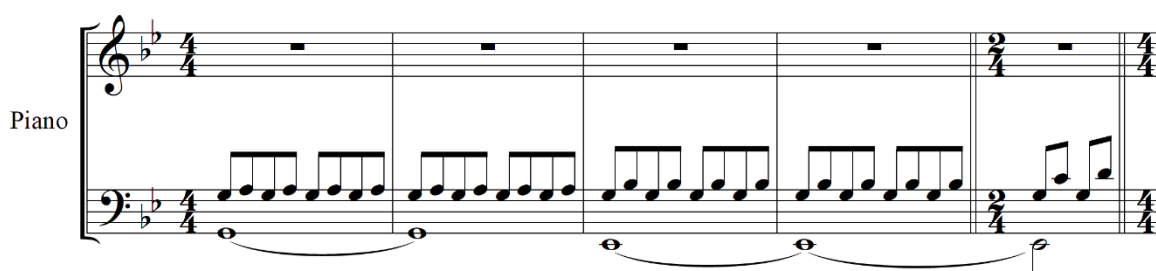
[F.4]



[F.5]



[F.6]



EJEMPLO 18. Lucas Vidal. *El árbol de la sangre*, *Cuánto tiempo?* [Sic.], cc. 1-5 [00:02:34-00:02:47]

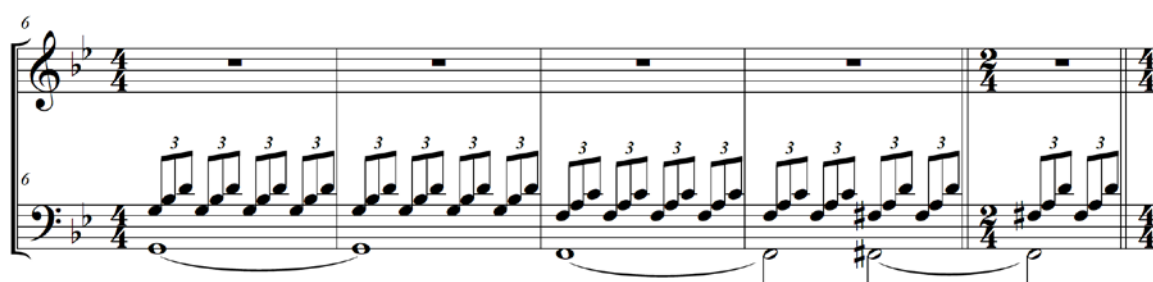
Con un nuevo cambio a un plano detalle, la rugosa superficie del tronco del árbol pasa a ocupar la totalidad de la pantalla. Marc abraza el tronco del roble con sus brazos. La imagen muestra con un plano detalle las manos del protagonista en contacto con la áspera corteza [F.8-10]. Este cambio de plano coincide con un cambio en el ritmo hipnótico que interpreta el piano, que pasa a ser atresillado, provocando que la percepción del espectador se adentre en un estado de trance, hipnótico, que le permite fundirse con la naturaleza mágica y los recuerdos del pasado, representados por el gran árbol, de modo afín a lo que sucede en la imagen [EJEMPLO 19].



[F.7]

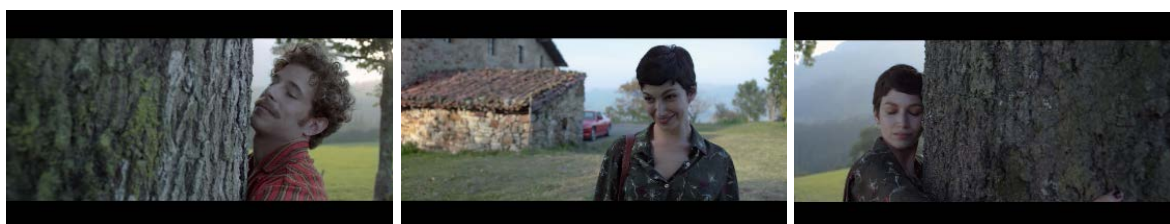
[F.8]

[F.9]

EJEMPLO 19. Lucas Vidal. *El árbol de la sangre*, *Cuánto tiempo?* [Sic.], cc. 6-10 [00:02:48-00:03:01]

Un contraplano muestra la sonrisa que provoca en Rebeca la acción de su amante. De la misma manera que ha actuado Marc, la protagonista femenina se aproxima al árbol centenario y lo abraza, apoyando su cabeza sobre el tronco [F.11-12]. Los dos amantes rodean con sus brazos el perímetro del roble y entrecruzan los dedos de sus manos en el extremo opuesto del tronco. [F.13]. Varios contraplanos de los dos protagonistas muestran la complicidad entre los amantes a la par que sus rostros expresan lo trascendente del momento [F.14-18].

La escena puede ser interpretada a través de un triple simbolismo: la unión entre los dos enamorados, la comunión con la naturaleza, y con sus ancestros familiares, y la concepción circular del tiempo. La música mantiene el mismo diseño rítmico de tresillos, pero en esta sección se le suma la melodía de la mano derecha del piano que muestra un diseño entrecortado y quebrado, pero que no deja de ser íntimo y delicado [EJEMPLO 20].



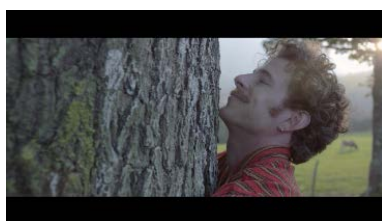
[F.10]

[F.11]

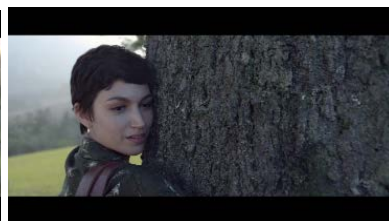
[F.12]



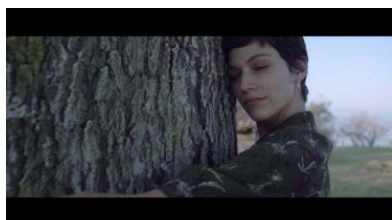
[F.13]



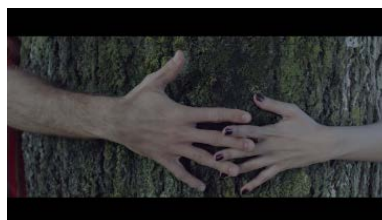
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]

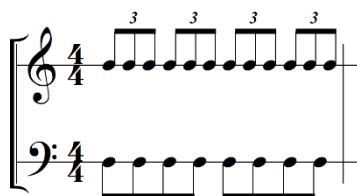


[F.18]

EJEMPLO 20. Lucas Vidal. *El árbol de la sangre, Cuánto tiempo?* [Sic.], cc.11-20 [00:03:02-00:03:33]

La música de la secuencia se construye de forma aditiva desde una estructura armónica claramente seccional que emplea un número mínimo de acordes triádicos. Sobre un colchón armónico de la cuerda, el piano presenta en su primera aparición una rítmica de dos pulsos que se convierte en la siguiente repetición en un ritmo de tresillos. El «dos contra tres» como ritmo compuesto es un recurso expresivo que Glass utiliza con frecuencia en su música [EJEMPLO 21]. Ejemplo de ello es la obra *Glassworks* y su pieza «Opening» para piano solo [EJEMPLO

22]¹⁶³. En este mismo sentido, las bandas sonoras del compositor estadounidense para los filmes *Las horas* (*The Hours*, Stephen Daldry - Philip Glass, 2002) y *El sueño de Casandra* (*Cassandra's Dream*, Woody Allen - Philip Glass, 2007) pueden considerarse ejemplos del empleo en el medio cinematográfico de este gesto musical¹⁶⁴.



EJEMPLO 21. Ritmo aditivo



EJEMPLO 22. Philip Glass. *Glassworks*, «Opening», cc.1-4

En el caso de la música de Lucas Vidal se produce una presentación sucesiva de las dos rítmicas, primero con grupos de dos y, a continuación, en la siguiente sección armónica, con un grupo de tresillos en cada pulsación. Sin embargo, pese a la diferencia aludida, el diálogo

¹⁶³ En «Opening» se emplean tresillos de corcheas sobre una base de corcheas que a su vez discurren sobre una voz grave de redondas en compás de 4/4. La música se estructura en tres grupos de cuatro compases de tres o cuatro acordes repetidos cuatro veces cada uno, ABC:||ABC, que luego se funde con el siguiente movimiento.

¹⁶⁴ El filme *Las horas* (*The Hours*, Stephen Daldry - Philip Glass, 2002), lleva a la gran pantalla la novela homónima de Michael Cunningham, ganador del premio Pulitzer. Virginia Woolf y su novela «Mrs. Dalloway» protagonizan este *bestseller* literario que es trasladado al cine por Stephen Daldry. La banda sonora de Glass fue candidata al Oscar por la mejor banda sonora original en su 75ª edición en 2003. En el filme de Daldry se refleja el torturado mundo interior de Woolf, una de las más importantes escritoras inglesas del siglo XX, a través de la historia de la vida de tres mujeres de distintas épocas que tratan de encontrar un sentido a la vida, para lo que, al igual que le sucede al personaje de la señora Dalloway en la novela, se narra el día más importante de sus vidas.

intertextual con el gesto musical minimalista de la obra de Glass se establece de inmediato en el espectador.

En síntesis, podemos afirmar que la suspensión temporal que se consigue la música en la escena del filme de Medem marida con una imagen que muestra a un gran roble al que se abrazan sus dos protagonistas, que simboliza el poder de la naturaleza, la permanencia en el tiempo y el regreso al pasado ancestral de sus protagonistas. El gesto minimalista de la música que acompaña a la secuencia, con una marcada función «antinarrativa», hace hincapié en la nostalgia y la suspensión del tiempo narrativo, gestionando mediante una especie de hipnosis, las emociones del espectador y dirigiéndolas hacia un nuevo estado de percepción y conciencia que le permite introducirse en la particular poética cinematográfica de la historia que se va a contar.

VI.9.3.5. *PETRA* (2018)

Para finalizar este apartado dedicado al gesto minimalista y su utilización cinematográfica en el contexto postmoderno español analizaremos la banda sonora que el danés Kristian Eidnes Andersen compuso para *Petra* (2018), del realizador Jaime Rosales. En este filme, tanto la puesta en escena como la banda sonora comparten los gestos propios del postminimalismo. Concretamente, en la parte sonora, la música vocal postminimalista que se utiliza conecta con la corriente del «misticismo» musical postmoderno.

Jaime Rosales es el director de *Las horas del día* (2003), ópera prima del realizador, a la que siguieron *La soledad* (2007), cinta que ganó tres premios Goya (Mejor Película, Director y Actor Revelación, José Luis Torrijo), *Tiro en la cabeza* (2008), *Sueño y silencio* (2012) y *Hermosa juventud* (2014).

El realizador catalán se formó como cineasta, entre otros lugares, en la prestigiosa Escuela Internacional de Cine y Televisión cubana de San Antonio de los Baños, donde recibió clases de los hermanos Coen, Francis F. Coppola, Costa-Gavras o Icíar Bollaín. Rosales se mantiene fiel a la línea de experimentación y ruptura que marcó desde su debut con *Las horas del día*, retrato estilizado de un asesino en serie, a la que siguieron *La soledad*, en la que utilizó un efecto multipantalla, o *Tiro en la cabeza*, filmada con teleobjetivo y sin que se escuchen los diálogos. Como el propio Rosales declara:

Yo, a la vez que construyo una dramaturgia, ideo una matriz fílmica, que es la manera como voy a rodarla. Para mí es tan importante la una como la otra. Creo una matriz distinta, película a película, y cuando ya me la sé cambio de matriz. Así que nunca acabo de perfeccionar ninguna de ellas y soy una especie de Sísifo del cine. Cuando subo una matriz a la montaña, ¡pum!, se cae y vuelvo a empezar desde abajo. No acabo de definir una matriz que sea reconocible en mi trabajo¹⁶⁵.

Petra puede considerarse la película de Rosales más accesible para el público hasta la fecha, sin embargo, en ella el realizador sigue experimentando con la técnica cinematográfica, en este caso, con los movimientos laterales lentos de la cámara que prolongan la duración de las escenas mientras las emociones del espectador se desatan fuera de campo. En este sentido, en el filme tiene una continuada presencia la cámara que presenta en todo momento un suave movimiento y que filma en plano secuencia. Como señala el propio realizador: «Esa cámara es, a la vez, una presencia humana y divina. Es un testigo que no interviene en lo que acontece, por lo que la llamábamos “El ángel”»¹⁶⁶. Por otro lado, la estructura capitular y fragmentada del filme desmonta y juega continuamente con las expectativas que genera en el espectador la previsibilidad del relato. En este sentido, sorpresivamente, el filme comienza con el segundo capítulo.

Como metafiction, en *Petra*, el director se interroga sobre el sentido que tiene narrar una historia y la responsabilidad del cineasta a la hora de tomar decisiones. Paradójicamente, a pesar de la frialdad y economía formal con que en el filme se expone la reflexión sobre el arte y la ética, el discurso audiovisual minimalista encuentra el modo de que la tragedia emocione al espectador. Como veremos, la vía consiste en crear un paisaje audiovisual de marcado carácter «antinarrativo» que provoca en el espectador un estado de introspección que le permite reflexionar.

El filme ofrece una sutil mirada que reflexiona sobre el arte, a la vez que ofrece un acercamiento sobre la burguesía catalana. Además, en *Petra* están presentes los elementos propios del folletín, como la búsqueda del padre biológico y la maldad fáustica del artista plástico, presentando la tragedia que se narra desde un punto de vista postmoderno que deconstruye y marca distancia respecto a las estrategias y convencionalismos del género.

En este sentido, el conjunto de la película constituye un particular homenaje a la tragedia griega desde una estética sobria y minimalista. Tomando como punto de partida al

¹⁶⁵ Se puede consultar la entrevista que Juan Pando realiza a Jaime Rosales en la siguiente dirección de Internet: <<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g23862515/jaime-rosales-petra-rodaje-barbara-lennie-marisa-paredes/>> [Consulta: julio de 2020].

¹⁶⁶ *Ibidem*.

personaje de Petra, que busca a su padre, en la película se explora la temática y la estructura de las tragedias griegas de Sófocles, Eurípides y Esquilo, y del destino, que acaba imponiéndose irremediabilmente. También está presente como temática la memoria histórica y las fosas comunes del franquismo, un discurso que conecta con la trama del filme, porque al igual que ocurre en el guion, en la historia de España, de un modo paralelo hay una ocultación y una tragedia soterrada.

Desde el punto de vista del argumento en el filme *Petra* (Bárbara Lennie), una pintora en ciernes, se inscribe en un taller de artes plásticas impartido por Jaume (Joan Botey), un célebre artista plástico poderoso y despiadado. Marisa (Marisa Paredes), la esposa de este, advierte a la joven sobre la visión pragmática que su marido tiene del arte, concepción radicalmente a la que tiene a joven artista. Sin embargo, Petra tiene el objetivo oculto de conocer si el artista plástico es su padre. Tras la muerte de su madre, Petra inicia esta búsqueda para conocer la identidad de su padre que le conduce a Jaume. En su camino por conocer la verdad, Petra entra en contacto con Lucas (Àlex Brendemühl), hijo de Jaume, y Marisa. A partir de ese momento, la historia de estos personajes se va entrelazando en una espiral de trágicas consecuencias, secretos familiares y violencia que los lleva al límite. El final del filme dará un giro ofreciendo la posibilidad de alcanzar la esperanza y la redención.

En el plano musical, según el propio director: «esta es mi primera película que lleva música más allá de la que puede escucharse dentro de la propia ficción. La productora danesa me propuso al compositor Kristian Eidnes Andersen, colaborador de Lars von Trier y autor de la banda de *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013), y me convenció»¹⁶⁷.

Kristian Eidnes Andersen, habitual compositor de las bandas sonoras de las películas de Lars von Trier, emplea en *Petra* un postminimalismo místico, o si se prefiere espiritual, que se caracteriza esencialmente por tratar la disonancia de una forma contraria a la manera en que se ha venido utilizado tradicionalmente: frente a ser entendida como vehículo de tensión, oscuridad y opresión se ha transformado en expresión de luminosidad, amplitud y equilibrio. Esta relación sinestésica, y su conexión con los elementos religiosos y místicos, han contribuido a su fijación como convencionalismo que se empleará con profusión como recurso musical en la cinematografía postmoderna. No obstante, el gesto musical de este tipo de postminimalismo sigue representando un ambiente tenso, oscuro y opresivo que provoca en el espectador desasosiego y tristeza, un efecto que se aprovecha en el filme de Rosales y en la filmografía de Lars von Trier.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

Al igual que otros compositores postminimalistas como Philip Glass, Yann Tiersen, Michael Nyman, Wim Mertens o Ludovico Einaudi, el compositor danés acude a la continuada repetición de elementos característicos de la música minimalista, que, en su caso particular, se concreta en el empleo muy contemporáneo de las voces en las que tiene lugar una marcada presencia de la disonancia y otras técnicas vanguardistas, consiguiendo sumergir a la audiencia en una especie de hipnosis, en un estado de relajación dentro de una tensión muy sutil, y en procesos de percepción temporal alterada. La música de Andersen cumple una función «antinarrativa» (López Cano, 2002) que posibilita un espacio de reflexión para el espectador en el que el alejamiento entre las imágenes y la música acentúa el distanciamiento del público con el horror contenido que se narra, pero que paradójicamente, ahonda en su sensación de tristeza. En este sentido, la música vocal postminimalista que se utiliza en *Petra* conecta con la corriente del «misticismo» musical postmoderno emulando la función que los coros cumplían en la tragedia griega.

Por otra parte, se trata de una película en la que el silencio, no exento de expresividad, aparece como elemento predominante. Los bloques musicales que escuchamos en el filme son muy breves y se encuentran distribuidos en varios momentos del metraje de la película. Todos ellos ayudan a establecer un cierto distanciamiento con el espectador que, paradójicamente, subraya la expresividad dramática de las secuencias en que se incluye la música.

Las escenas en que aparece la música tienen en común, además de su brevedad, los movimientos laterales lentos de la cámara, que prolongan la duración de las escenas mientras las emociones del espectador se desatan fuera de campo. Esa prolongación se consigue mediante dos procedimientos diferentes: mediante un plano fijo en el que la cámara se detiene o a través de la transición abrupta, con un corte, a un plano diferente, normalmente rodado en otro espacio distinto al de la secuencia (se pasa por ejemplo de la una habitación de un hotel al interior de un vehículo, de una a otra dependencia de una vivienda, etc.) o mediante un lento trávelin que se retira lentamente y deja de enfocar a los personajes.

La primera secuencia que analizaremos tiene lugar en la habitación de un hotel en la que Jaume ha mantenido relaciones sexuales con Teresa (Carmen Pla), la ama de casa, quien ha accedido al encuentro carnal a cambio de que el artista ofrezca trabajo a su hijo Pau (Oriol Pla). Teresa teme que Jaume cuente lo sucedido a su marido, Juanjo. Desde su prepotencia Jaume afirma que no se lo contará a su marido, pero que ella debería contárselo a su hijo: «Así se espabilará. Que sepa lo que ha de hacer una madre para sacar adelante a su hijo».

La secuencia se rueda con el característico movimiento lateral lento de cámara mostrando a Teresa que sale desnuda del cuarto de baño y se sienta frente a Jaume que reposa

desnudo sobre la cama, manteniendo el diálogo aludido [F.1]. Un corte en el montaje muestra la habitación vacía, con la cama deshecha, unas imágenes que simbolizan la soledad de los personajes que acaban de abandonar la estancia [F.2]. La cámara continúa moviéndose suavemente abandonando la habitación. Otro corte en el metraje muestra a Teresa sentada al volante en el interior de su vehículo, en el momento anterior a ponerlo en marcha. Su mirada fija, perdida, es reflejo del daño moral que ha sufrido [F.3]. Poco después, la ausencia de Teresa presagia el terrible acontecimiento que ha tenido lugar: el suicidio de Teresa. La música es premonitoria de la tragedia que acontecerá emulando así la función que los coros cumplían en la tragedia griega.



[F.1]



[F.2]



[F.3]

La siguiente secuencia en que se escucha la música minimalista muestra a Petra en el estudio de Jaime mientras trabaja en una de sus obras pictóricas. La protagonista realiza movimientos coreográficos con sus brazos antes de ponerse a trabajar en su cuadro. En la secuencia anterior Petra había manifestado a Lucas su gusto por la danza. La obra pictórica es una suerte de autorretrato en que su cuerpo aparece en una posición de estética peculiar, dando al cuadro una lectura un tanto existencialista. La cámara vuelve a presentar el movimiento lateral lento característico. La escena pretende ahondar en el personaje de la hija, Petra, como artista plástica [F.4-6].



[F.4]



[F.5]

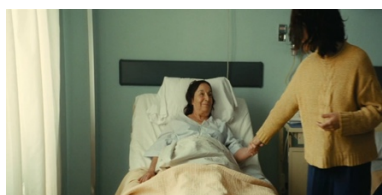


[F.6]

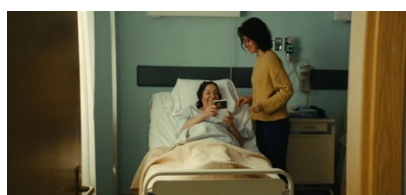
A continuación, en la escena que sigue al entierro de Teresa tiene lugar la muerte de Julia (Petra Martínez), la madre de Petra. Un título nos informa el comienzo del Capítulo I «Donde se cuenta la enfermedad y la muerte de la madre de Petra» que es reflejo de la fragmentación del filme.

El lento movimiento de la cámara enfoca la imagen de Julia convaleciente postrada en una cama de hospital [F.7]. En el comienzo el paisaje sonoro presenta los sonidos de los aparatos médicos y luego pasamos a escuchar el diálogo que Julia mantiene con su hermana en la que expresa las expectativas que no ha sido capaz de alcanzar en vida. Petra, que acaba de llegar para visitar a su madre, saluda y le ofrece un libro para pasar el tiempo. Julia le dice: «Mira que me conoces» [F.8]. El espectador contiene sus emociones.

Un corte en el metraje muestra a Petra preparando algo de comer en la cocina de su domicilio en una estampa costumbrista que se acompaña de la música vocal de gesto postminimalista que ayuda a que sea en ese preciso momento en el que se desatan las emociones en el espectador, siempre al finalizar las secuencias [F.9].



[F.7]



[F.8]



[F.9]

Otro de los temas principales sobre los que se reflexiona en el filme es la incomunicación. En este sentido, es significativa la escena en que Petra, después de que Jaume haya negado su paternidad, llama por teléfono a Lucas.

Petra aparece sentada sobre su cama en penumbra mientras llama por teléfono [F.10-12]. El paisaje sonoro nos permite escuchar el sonido de los grillos mientras anochece. La música comienza casi de manera sincrónica con el comienzo, sin esperar al final de la secuencia como venía siendo habitual en este tipo de escenas en el resto del filme. Escuchamos solo la voz de Petra al teléfono, pero entendemos que Lucas se preocupa por la hora de la llamada. Petra, decaída y decepcionada por no haber encontrado un padre en la persona de Jaume, se siente sola, aislada, y este es el verdadero motivo de la llamada. La música ahonda en el sentimiento de incomunicación y angustia que siente el personaje protagonista.



[F.10]



[F.11]



[F.12]

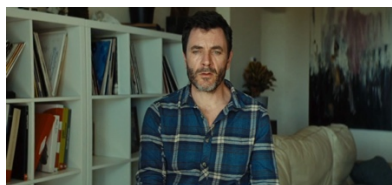
La escena del suicidio de Lucas, hijo de Jaume y pareja de Petra, con la que acaba de tener una hija, es una de las escenas principales del filme ubicado en la parte final del metraje.

En la escena anterior, Jaume reconoce a su hijo la posibilidad de que sea el padre de Petra, su actual pareja, por lo que se prestaría a realizarse una prueba de ADN. El reconocimiento tácito de la paternidad de Petra, que no había aceptado con anterioridad, dará lugar a trágicas consecuencias. La perversidad del artista egocéntrico se pone de manifiesto en frases como: «No te lo he dicho antes porque no sabía cuándo era mejor. Interrumpir esta felicidad falsa que os habéis montado». El hecho de que Petra y Lucas sean hermanastros y que ambos tengan una hija en común es una idea que perturba la mente de Lucas, quien al final de la secuencia apunta con una escopeta de caza a su padre, que le increpa diciendo: «No tienes huevos a disparar».

A continuación, en la siguiente secuencia, la cámara, en continuo movimiento gira lentamente enfocando un plano medio frontal de Lucas visiblemente conmovido, con la mirada absorta en el vacío, en una de las estancias de su domicilio [F.13-14]. Un coro de voces femeninas se escucha desde el comienzo de la secuencia conectando al espectador con el dolor que siente el protagonista, lo espiritual y la muerte que se aproxima. Un corte en el metraje nos traslada, fuera del anterior plano, al momento en que Lucas limpia los platos en la cocina en una imagen muy costumbrista. En sincronía con el corte en la imagen, la música cesa, dejando protagonismo al sonido del agua que cae en el fregadero [F.15].

En un nuevo corte en la imagen se presenta a Lucas caminando por el campo abierto cargado con su escopeta de caza [F.16]. Lucas sube a unas piedras y dispara el arma descargando la munición en su boca [F.17]. Las imágenes se ruedan desde la espalda del protagonista con un continuo trélin que ofrece una vista panorámica del espacio natural que enmarca la secuencia. De nuevo, la cámara continúa su moviendo hasta alcanzar un plano fuera de campo, momento en que, una vez más, comenzamos a escuchar el coro de voces femeninas

que, como sucedía en las tragedias griegas, se constituye como un momento «antinarrativo» en el que, en diferido, se desatan las emociones de los espectadores [F.18].



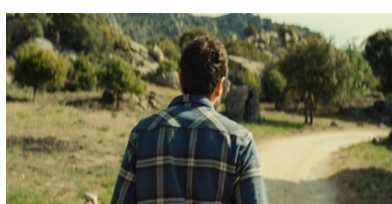
[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

Marisa desvela que Lucas no es hijo de Jaume, sino de un abogado con el que había mantenido una relación sentimental.

En la siguiente secuencia se muestra a Jaume paseando por un camino en el campo junto a Pau [F.19]. Jaume trata de convencer a Pau de que tiene un futuro prometedor en el arte. Jaume se adelanta por el camino, momento que Pau aprovecha para disparar sobre el anciano, vengando así la muerte de Lucas [F.20]. La cámara se mueve lentamente y nos permite ver el cuerpo inerte de Jaume tendido en el suelo a un lado del camino. Pau remata al anciano con un nuevo disparo [F.21]. Entonces, Pau abandona el cadáver, momento en que comenzamos a escuchar el coro de voces que, en esta ocasión, presenta voces tanto masculinas y femeninas. La música coral, que presenta voces disonantes, representa la culminación de la tragedia en explícita analogía con la función que los coros desempeñaban en la tragedia de la Grecia clásica.



[F.19]



[F.20]



[F.21]

La música vocal de gesto postminimalista se emplea también en *Petra* como recurso que permite a los personajes su autoconocimiento («Nosce te ipsum»). En este sentido, es paradigmática la secuencia en que Petra, después de bañar a su hija, se mira en un espejo tratando de reconocerse a sí misma después de los trágicos acontecimientos que han tenido lugar en su vida [F.22-24]. La música expresa el estado reflexivo en que se encuentra sumida la protagonista.



[F.22]



[F.23]



[F.24]

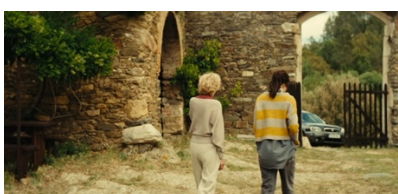
La última secuencia que analizaremos la escena final del filme en la que la música coral minimalista se emplea en un contexto narrativo que deja el camino abierto al futuro en forma de redención. En la imagen Petra permite a Marisa ver a su nieta que permanece fuera de campo dormida en el interior del coche [F.25-27]. La música, que presenta un gesto un tanto más luminoso, permite denotar la esperanza en el futuro. En pantalla aparecen los títulos finales mientras seguimos escuchando la música.



[F.25]



[F.26]



[F.27]

VI.9.4. PAISAJES SONOROS: ATONALISMO, DODECAFONISMO, MÚSICA ELECTROACÚSTICA Y ELECTRÓNICA

El atonalismo y el dodecafonismo son empleados con frecuencia en la música cinematográfica en situaciones narrativas de tensión o en las que se pretende producir emociones de inestabilidad, miedo o terror en el espectador, convirtiéndose en lo que tradicionalmente se ha considerado un cliché. De una manera similar, es habitual que la electroacústica y los sonidos electrónicos se empleen en la producción de efectos ambientales, creando sonoridades que permiten adentrar al espectador en estados psicológicos de malestar, ansiedad o desasosiego. En este sentido, el atonalismo, el dodecafonismo, la electroacústica y los sonidos electrónicos se emplean con asiduidad en la creación de paisajes audiovisuales enrarecidos o tensos. No obstante, con el análisis audiovisual de la amplia selección de secuencias de filmes postmodernos españoles que presentaremos a continuación, trataremos de poner de relieve la importancia que estos lenguajes musicales tienen a la hora de dotar de significación al discurso fílmico, con lo que trataremos de superar el concepto de simple cliché en nuestro estudio.

El lenguaje compositivo que emplearon Schoenberg y sus discípulos de la Escuela de Viena a comienzos del siglo XX se ha revelado como una herramienta muy versátil en el medio cinematográfico postmoderno. En su origen, en las dos primeras décadas del siglo XX, las obras musicales expresionistas pretendieron producir una ruptura comunicativa entre compositor y público; sin embargo, la recontextualización de la música atonal y dodecafónica en el medio cinematográfico permitió su inserción en el género de terror y de suspense, y su utilización se generalizó como un lenguaje que sería asimilado con naturalidad por el público en su asociación con la imagen en el medio cinematográfico (la música vanguardista es aceptada con menor dificultad en el cine que en las salas de conciertos por el hecho de acompañar a las imágenes). En este sentido, tradicionalmente, la música atonal y dodecafónica presentaba una funcionalidad clara encaminada a la expresión de sensaciones, sentimientos, ambientes o estados psicológicos de malestar, ansiedad, desasosiego, terror y claustrofobia, estandarizando la disonancia como refuerzo de las tensiones que tenían lugar en las imágenes en momentos de suspense y terror, es decir, como un elemento funcional integrado en ciertos momentos de discurso fílmico.

El compositor Hanns Eisler y el filósofo Theodor W. Adorno (1976), en su exilio en Nueva York en los años cuarenta, trataron de aplicar la música moderna de vanguardia, y más

concretamente el dodecafonismo, a la gran pantalla con la finalidad de ampliar el potencial artístico del medio cinematográfico de un modo generalizado. Para estos autores una de las características más sobresalientes de la música «cult» de los siglos XVIII y XIX era la forma; sin embargo, a partir del siglo XX se tiende a la disolución formal que, a su entender, resultaba más conveniente en el cine. En este sentido, Adorno y Eisler entendían la música atonal en el cine, especialmente la dodecafónica, como una herramienta para elevar al cine a la categoría de obra de arte y así servir de plataforma para que las masas accedieran a la nueva música:

La melodía en primera voz es figura, no es fondo. Pero la figura en el film es la imagen, y acompañar continuamente una imagen con melodías en la primera voz da lugar a impresiones, confusiones y perturbaciones. La liberación de la dimensión armónica, así como la ganancia de un auténtico espacio dodecafónico que no esté sistemáticamente subordinado a convencionales técnicas de imitación permite que la música haga las veces de “fondo” en un sentido más positivo que como telón sonoro y al que se concierta en la auténtica melodía del film, aportando al acontecer visual los comentarios y contrastes oportunos. Estas decisivas posibilidades de la música cinematográfica solamente pueden ser satisfechas por el nuevo material musical, y hasta el momento apenas si han sido contempladas con seriedad (Adorno y Eisler, 1976: 61)

El estilo musical vanguardista y el cine como arte son conceptos que se han asociado frecuentemente a ciertas corrientes cinematográfica como es el caso del *Nuevo Cine Español* de los años sesenta. Así lo evidencian las diversas obras cinematográficas tanto la Escuela de Barcelona como las producciones de otros directores independientes de esa época. Virginia Sánchez Rodríguez señala la atonalidad como uno de los rasgos predominantes del *Nuevo Cine Español* afirmando:

Efectivamente, la música atonal también puede estar vinculada a conflictos y sentimientos de desasosiego en las composiciones vanguardistas, aunque no necesariamente; suele ser habitual la presencia de temas musicales atonales importantes para el desarrollo del filme y sin que éstos estén relacionados exclusivamente con una función expresiva en los términos expuestos (Sánchez Rodríguez, 2013: 104).

Para mostrar la manera en que el empleo del lenguaje musical de la vanguardia musical se generalizó en ese tipo de cine la investigadora utiliza como ejemplos las películas *La caza* (1966), de Carlos Saura, que cuenta con música de Luis de Pablo, y *Nueve cartas a Berta* (1966), de Basilio Martín Patino, cuya banda sonora fue compuesta por Carmelo A. Bernaola e interpretada por el pianista Gerardo Gombau.

Las pretensiones de Eisler y Adorno, a pesar de tener cabida en ciertas corrientes cinematográficas como la que acabamos de aludir, nunca se llegaron a cumplir totalmente y su visión de lo que debía ser la música cinematográfica nunca se impuso en la práctica compositiva para cine de forma generalizada, si bien, como hemos señalado, se vino utilizando con profusión dentro de los géneros cinematográficos del suspense y el terror, y se incluyó con asiduidad en ciertas secuencias en películas pertenecientes a otros géneros con la finalidad de expresar sensaciones, sentimientos, ambientes o estados psicológicos de malestar, ansiedad, desasosiego y claustrofobia.

Por su parte, Russell Lack (1999[1997]) propone una idea similar a las de Eisler y Adorno al afirmar que, con la aparición de la disonancia y los nuevos lenguajes atonales y dodecafónicos, se elimina el aspecto estático del sonido y desaparece la expectativa de resolución, aspectos musicales que encajan perfectamente con la inestabilidad de las tramas y el manejo de tensiones en las películas. En este sentido, los pasajes atonales aportan al cine la posibilidad de estructurar y enfocar la acción dramática musicalmente de una manera muy distinta a la que lo hacen las definidas divisiones formales y estructurales propias de la música tonal, un lenguaje este último, cuya marcada estructuración influye de manera determinante en la articulación temporal de las producciones cinematográficas (Martín Quintanar, 2018: 30).

Otro posicionamiento similar es el de Noël Burch (1981 [1969]) quien, en su obra *Theory of Film Practice*, defiende el empleo del atonalismo y el serialismo en la música cinematográfica aludiendo a su libertad rítmica y a su capacidad para emplear sonidos que para los músicos clásicos solo eran considerados ruidos. Según este autor, mediante la utilización de este tipo de música, todos los elementos se integran en el discurso cinematográfico adquiriendo el mismo valor. En este sentido, Burch afirma refiriéndose al paralelismo que encuentra entre la concepción dialéctica de la forma cinematográfica y la música serial:

Serial music, then, the most "open" form in the history of Western music, with its unprecedented rhythmical freedom and its use of timbres that classical musicians considered vulgar noises, seems uniquely suited to organic, dialectical integration of music with sound effects, as well as with the filmed image, whereas traditional tonal music with its predetermined forms, its strong tonal polarities, and its range of relatively homogeneous tone colors can provide only an autonomous continuity existing *alongside* that of the images, merely running parallel to the dialogue and sound effects or accompanying the images with a musical synchronicity of the sort found in animated cartoons. Serial music, on the other hand, provides the most open form conceivable. In its interstices, every form of sound has a natural place, and it can provide an ideal complement to the "irrational" quality of the

concrete image as such as well as to the more rational structures created by the *découpage* (Burch 1981 [1969]: 99).

El acercamiento musical de los sonidos ha acompañado desde antiguo la historia de la música. En este sentido, podríamos remontarnos a los experimentos en el área de la comunicación entre el hombre y la máquina iniciados por el jesuita alemán Athanasius Kircher (1650) en su obra *Musurgia universalis*. Sin embargo, será el contexto experimental de los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX el que ofrezca las condiciones propicias en las que el ruido encontrará el contexto propicio para su propio desarrollo.

Desde que el compositor y pintor futurista italiano Luigi Russolo (1885-1947) publicara el manifiesto *El arte de los ruidos* (1913) comenzó una nueva era en la manera de interpretar y entender los sonidos. Russolo estaba convencido de que, debido al desarrollo de las máquinas y de los medios de transporte en la sociedad de comienzos del siglo XX, se estaba produciendo un cambio radical en el medioambiente sonoro que transformaría nuestra sensibilidad auditiva. En este sentido, Russolo afirma que: «Hoy, el ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. [...] nuestro oído se complace con ellos, pues ya está educado en la vida moderna, tan pródiga en ruidos dispares. Sin embargo, nuestro oído no se da por satisfecho, y reclama emociones acústicas cada vez más amplias» (Russolo, 1913: 8-9).

Para demostrar esta afirmación, los compositores futuristas idearon y construyeron los *intonarumori* [entonadores de ruido], máquinas que, accionadas con manivelas, producían diferentes tipos de ruido. Pero las obras musicales de Luigi Russolo, a pesar de su bronca sonoridad, seguían respondiendo a los criterios tradicionales de composición, ya que los intérpretes leían una partitura previamente escrita mientras producían los sonidos. No obstante, la nueva conciencia del sonido producido por las máquinas y los medios de transporte ampliaron el paisaje sonoro, inspirando a numerosos compositores. Las fronteras entre la música y el ruido dejaron para siempre de ser tan evidentes como tradicionalmente se había entendido. Las creaciones tecnológicas del hombre, sus máquinas y el ruido que estas producen, pasaron también a ser fuente de inspiración para los compositores, sustituyendo a la naturaleza o las artes como referentes.

Comprender que la producción de ruidos, por extraños o desagradables que parecieran, también podía ser considerada música, supuso un profundo cambio de mentalidad que dio lugar a una revisión de la idea tradicional de la música. La disonancia, el descubrimiento la percusión no afinada, el exotismo de las músicas no occidentales y la aparición de los primeros

instrumentos eléctricos que permitían la producción y modificación del sonido abrieron el campo de la sonoridad a nuevas posibilidades cuestionando así los valores en los que se cimentaba la tradición musical occidental. En este sentido, después de la Segunda Guerra Mundial, emergieron dos nuevos tipos de música: la música electrónica y la música concreta (Maderuelo, 2016: 60-61).

Las diversas aplicaciones de la electricidad y de los medios técnicos de transformación y emisión de señales experimentaron con la Segunda Guerra Mundial un impresionante desarrollo como consecuencia del incremento del consumo que siguió a la crisis económica a que dio lugar la guerra. La electrificación y el desarrollo de la radiodifusión se trasladaron al ámbito doméstico posibilitando la incorporación de aparatos de radio a los hogares de forma masiva. Se confió a las emisoras estatales la tarea de educar musicalmente a la población. Con esta finalidad proliferaron las retransmisiones de la música en diferentes formatos que iban desde la emisión de conciertos a la simple radiodifusión de la música grabada en registros sonoros hasta el mantenimiento de orquestas sinfónicas completas. Como consecuencia de esta política, algunas emisoras se convirtieron en auténticos centros de experimentación musical. Surgieron así la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF) de París, en Francia, la Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Colonia, en Alemania, o la Radiotelevisione italiana (RAI) de Milán, en Italia, que se convirtieron en verdaderos laboratorios de experimentación sonora que atraieron a los jóvenes compositores para trabajar en la producción de música aprovechando los nuevos medios de producción, grabación y montaje del sonido. Se originó así una nueva música denominada genéricamente «música electrónica» (Maderuelo, 2016: 61).

La novedad de esta música residía en la particularidad de la «materia sonora» que la constituye: las propias cualidades del sonido generado electrónicamente. Las ondas sin armónicos, las frecuencias filtradas, los ruidos indefinidos que se asocian a colores (ruido blanco, rosa...), los ataques bruscos y los efectos de resonancia, reverberación y eco provocaron en las oyentes sensaciones totalmente nuevas e inesperadas a las que no se había tenido acceso en ningún momento anterior de la historia. Los sonidos sintéticos no existen en la naturaleza ni son producidos por instrumentos musicales tradicionales (sonidos a los que el público estaba acostumbrado), por este motivo, en el imaginario popular la música electrónica se convertiría en la música del futuro, asociándose, por ejemplo, con la representación de los lejanos espacios siderales. Como ocurre con todo lo desconocido, este tipo de música provocó en principio un cierto temor y rechazo (Maderuelo, 2016: 60-61).

La música electrónica no se compone escribiendo sobre una partitura de la manera tradicional, sino que se genera y se monta físicamente, a través de aparatos de laboratorio, con la propia materia sonora. Por este motivo, sus procedimientos creativos ponen en tela de juicio

la idea tradicional de «composición musical». El proceso de trabajo de composición mediante instrumentos en el laboratorio es radicalmente distinto a los métodos tradicionales de escritura, ensayo y concierto propios de la música «clásica». El trabajo del compositor de música electrónica no consiste en la codificación de una partitura que a su vez permitirá la ejecución de la obra para el público, sino que «se asemeja más a la labor del escultor, que toma la materia con sus manos y la modela, talla o ensambla hasta conseguir el objeto material que desea» (Maderuelo, 2016: 61).

El compositor de música convencional conoce de antemano todas las cualidades de los sonidos que puede producir cada uno de los instrumentos para los que escribe. Con ellos, nota a nota, configura una partitura organizando así el discurso sonoro de su obra en el marco de un lenguaje musical que le es bien conocido (en el que el efecto de una determinada combinación de notas produce secuencias previsibles). Sin embargo, en la música electrónica el compositor se abre a un amplio abanico de nuevas posibilidades sonoras en un trabajo innovador que requiere inventar nuevos procedimientos y estructuras que hasta entonces no eran conocidos (Maderuelo, 2016: 61).

Aunque en la música electrónica desaparece el procedimiento de escritura de una partitura, el compositor sigue empleando procedimientos gráficos para tomar notas, representar ideas o fijar sobre el papel datos que le permiten organizar las producciones sonoras, pero ya no se da la transmisión de ideas cifradas a través de un intérprete que, con diferente grado de virtuosismo, interpreta las órdenes fijadas en la partitura por el compositor, materializando así la música en una interpretación que se consideraba única y sagrada, el concierto, fase del acto comunicativo en el que, por fin, la música llegaba a su destinatario: el público. En la música electrónica los sonidos que constituyen la obra se graban en cintas, se ensamblan con magnetófonos y se reproducen por medio de altavoces. Por este motivo, en la música electrónica nos se da una interpretación emocional, puesto que la reproducción a través de altavoces (acusmática) ha destruido el aura benjaminiana que envolvía la interpretación del virtuoso (Maderuelo, 2016: 61).

El magnetófono registra los sonidos recogidos con un micrófono en una cinta magnetofónica. Estos sonidos, descontextualizados de su medio de producción, se manipulan de diferentes maneras: reproduciendo la cinta a diferentes velocidades o en sentido inverso, recortando la grabación en fragmentos y pegando estos en diferente orden mediante distintas formas de superposición y combinación, etc. Estas técnicas son afines a las que tienen lugar en

el montaje cinematográfico y asemejan a la confección de un *collage* en las artes plásticas (Maderuelo, 2016: 61).

La escucha de música electrónica induce al oyente a imaginar sinestesias táctiles, motivo por el cual se tiende a describir los sonidos electrónicos con calificativos como rugosos, lisos, duros, ásperos, goteantes, fluidos, flácidos, metálicos, etc. «Esto supone adjudicar al sonido cualidades materiales y, si llega el caso, plásticas» (Maderuelo, 2016: 61).

A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo pasado Pierre Schaeffer teorizó y desarrolló lo que se denominaría música concreta. El compositor francés fue el director del Studio d'essai del Service de la recherche de la RTF, laboratorio en el que produjo sus *Cinq études de bruits* [Cinco estudios sobre ruidos], obra que se estrenó en París en el año 1948 con el motivo de la organización de un «Concert de bruits» [«Concierto de ruidos»]. En ese mismo estudio, Juan Hidalgo presentó su *Étude de stage* [«Estudio de prácticas»], que se considera la primera obra de música concreta creada por un compositor español (Maderuelo, 2016: 61).

En la música concreta se emplean ruidos cotidianos como material para la composición, sustituyendo los sonidos producidos por los instrumentos musicales tradicionales por hechos sonoros concretos que se tratan como objetos sonoros: voces, sonidos de la naturaleza, puertas, ruidos de máquinas, etc. Estos sonidos eran grabados y modificados.

Poco después, con el desarrollo de los laboratorios de música electrónica, la invención del sintetizador y el desarrollo de la electroacústica, compositores como Henry Pousseur, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Luigi Nono o Gyorgy Ligeti experimentaron con la creación sintética de los sonidos poniendo el foco de su actividad creativa en el sonido en sí mismo.

Sin lugar a duda, los ruidos en la música son elementos que tienen una cierta denotación que se basa en su reconocimiento. En este sentido, Eero Tarasti se pregunta al respecto de la dificultad de analizar la música electrónica desde una perspectiva semiótica: «cómo puede uno crear un continuo o sintagma a partir de esos signos, y finalmente incluso la música que posee una trama, sigue siendo un problema fundamental planteado por la música grabada» (Tarasti, 2008: 43). Los aspectos semióticos de la música electrónica se han estudiado sistemáticamente en contadas ocasiones. A menudo la investigación en este campo se ha centrado en las formas de producir nuevos materiales sonoros, y no en su significación o su aspecto estético, por ejemplo, este es el caso del *Traité des objets musicaux*, de Pierre Schaeffer (2003 [1966]). También destaca en este sentido la investigación que se está realizando en el Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music (IRCAM) de París.

Un caso particular de la música electrónica contemporánea es la música espectral, que experimenta con transformaciones sintéticas de los armónicos, haciendo del compositor, que utiliza computadoras y sintetizadores como cincel, una especie de escultor musical que tiene la capacidad de suprimir ciertas regiones de los tonos naturales y trabajar con lo que le interesa. Uno de los rasgos característicos de la música espectral, como la de Murail, Grisey, Scelsi, y Saariaho, es su cualidad extremadamente estática, siendo el punto de partida en ocasiones, el sonido de un instrumento solo, interpretando una sola nota, la cual es modificada electrónicamente de diversas maneras (Tarasti, 2008: 44).

La exploración del sonido en sí, liberada de los límites temporales, es un objeto de especulación recurrente que configuró lo que se ha dado en conocer como «arte sonoro». Las instalaciones sonoras son expresiones radicales de estas búsquedas. En el arte sonoro el tiempo musical se suspende, eliminando el carácter narrativo vinculado a la música. Javier Maderuelo define el «arte sonoro» con las siguientes palabras:

Hoy llamamos «arte sonoro» a una práctica artística que es (o ha llegado a ser) ontológicamente independiente de la música. El arte sonoro participa o se sirve del sonido y de lo sonoro, esa es una de las características que está implícita en su título, pero no se basa en los principios compositivos que caracterizan a la música en su larga tradición, sino que, atendiendo a la otra palabra que conforma su título, se sitúa en la constelación del arte o, para ser más precisos, en el ámbito de las artes plásticas (Maderuelo, 2016: 54).

El arte sonoro utiliza el sonido de manera independiente del tiempo de la música. Aglutina a todas aquellas experiencias que, a pesar de emplear la materia sonora y el tiempo, no pueden ser clasificadas como situaciones musicales tradicionales. Su origen fue marginal, a menudo en forma de investigaciones autodidactas, sin embargo, en la actualidad ha experimentado un gran desarrollo y sus prácticas se han diversificado: instalaciones, performances, objetos, paisajes, ambientes y radio-arte, son algunas de sus formas de expresión.

En la música electroacústica en España destaca el compositor Juan Hidalgo, anteriormente aludido, que fundó el grupo Zaj, en el que colaboraron escritores y artistas plásticos junto a compositores, como el propio Hidalgo, Walter Marchetti, Ramón Barce y Tomás Marco, que realizaron un tipo de actuaciones próximas al «teatro musical» en aplicación del concepto de «acción».

Luis de Pablo (1930-) es un compositor perteneciente a la generación de compositores españoles bautizada por Cristóbal Halffter como Generación del 51 (Marco, 1998 [1982]:

213), pionero en España de la composición de música serial y aleatoria. Su obra, marcada por la libertad creativa y el rigor formal, ha explorado una gran cantidad de discursos musicales, incluyendo experiencias teatrales y cinematográficas, incursiones en la música electrónica y una respetuosa relación con las músicas no occidentales. En este sentido, la valoración que De Pablo hace de su música para cine no es muy positiva¹⁶⁸.

Otro compositor destacado es Eduardo Polonio (1941-), uno de los principales nombres de la música española desde finales de los años sesenta en el campo de la música electroacústica. Es responsable de una obra muy personal que se proyecta más allá del soporte de la cinta magnetofónica hacia el espacio a través de diferentes representaciones plásticas. Este autor colabora con artistas de vídeo, pintores, autores de cine experimental, escultores y escenógrafos, y cuenta con numerosas incursiones en el género de la instalación. Polonio desarrolla gran parte de su obra en el campo del videoarte donde destacan sus colaboraciones con diversos artistas de la imagen.

Por último, señalaremos otros compositores españoles de música electroacústica como los madrileños José Iges (1951-), Adolfo Núñez (1954-), Zulema de la Cruz Castillejo (1958-), Juan Antonio Lleó (1961-) y David Echevarría (1975-), entre otros, así como la importante labor de la Asociación de Música Electroacústica y Arte Sonoro de España (AMEE).

Pasaremos a analizar las secuencias de varios filmes en las que la música atonal, dodecafónica, electroacústica o electrónica se utilizan para construir paisajes sonoros. En primer lugar, analizaremos una escena del filme *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo – Lucio Godoy, 2001) en la que la música electrónica y electroacústica dialoga con las sonoridades utilizadas por compositores de vanguardia y en la que los elementos permiten la creación de un paisaje sonoro claustrofóbico y desasosegante.

Después, analizaremos varias secuencias de *Lucía y el sexo* (Julio Medem – Alberto Iglesias, 2001), cuya banda sonora se basa esencialmente en valeses que, complementados por sonidos electroacústicos, impregnan a todo el filme de un ritmo sinuoso que asemeja el

¹⁶⁸ Este hecho se pudo constatar en numerosas entrevistas realizadas a este compositor. Por ejemplo, en el libro que se acompaña de la película documental *A contratiempo* (2007) declara: «Hice mucha música para cine en la década de los sesenta. Muchas de las primeras películas de Carlos Saura llevan música mía, al igual que las primeras obras de Víctor Erice, de Antxon Eceiza, etc. Se podría decir que durante cierto periodo fui el compositor oficial de Producciones Elías Querejeta. Agradezco la experiencia, aunque no fuera mi vocación profunda. Primero porque me permitió vivir –el cine estaba muy bien pagado, ni comparación con la Sociedad de Autores– y, segundo, porque me obligó a adquirir un oficio que, de otra manera, yo no hubiera tenido: aprendí a hacer cualquier tipo de música fácil de tocar en un plazo récord. Esto exige una técnica que tiene su miga y que yo le debo al cine» (Maire, 2018: 21).

movimiento de las olas del mar y, de un modo poético, el balanceo de la isla en la que se desarrolla la acción sobre el mar, simbolizando la irrealidad del escenario en que tiene lugar la narración y las fuerzas naturales e irracionales que mueven las relaciones de sus protagonistas. Los sonidos electroacústicos subrayan esa sensación de irrealidad onírica. De una forma similar, en *Ma ma* (Julio Medem – Alberto Iglesias, 2015), el vals y los sonidos electroacústicos acompañan a las imágenes en cámara lenta del movimiento coreográfico de su protagonista infantil mientras juega al fútbol. El paisaje sonoro de la secuencia permite al espectador acceder al estado alterado de conciencia que experimenta su protagonista femenina enferma de cáncer.

En *Nadie quiere la noche* (Isabel Coixet – Lucas Vidal, 2015), los sonidos electroacústicos utilizados en varias secuencias subrayan la frialdad del contexto geográfico en que se desarrolla la acción, el Polo Norte, y expresan el estado psicológico de su protagonista al recordar los acontecimientos del pasado, un estado conciencia próximo al que se trata de transportar al espectador para que acepte la ficción que se le presenta, sirviendo de prólogo y epílogo de la historia que se narra.

A continuación, en *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo – Lucio Godoy y Vanessa Garde, 2016), los sonidos del entorno y los sonidos electrónicos conducen el discurso fílmico hacia su clímax predisponiendo psicológicamente al espectador para el visionado del crimen que va a tener lugar en la pantalla.

Después, analizaremos una de las escenas de *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen – Olivier Arson, 2016). Se trata de una secuencia de persecución típica del *thriller* policiaco que se enmarca en los días de la visita del Papa a España en el verano de 2011. En esta escena la connotación negativa de la sociedad actual se trasmite a través de la utilización de elementos sonoros cargados de tensión.

En *El reino* (Rodrigo Sorogoyen – Olivier Arson, 2018) el ritmo trepidante de las imágenes y de la música electrónica de la secuencia trata de ser reflejo del intento de huida de la justicia de su protagonista, un político corrupto.

Por último, en *Boi* (Jorge M. Fontana – Pablo Díaz-Reixa «El Guincho», 2019), la música minimalista electrónica se mezcla con elementos orgánicos y acústicos produciendo ritmos aditivos que otorgan un carácter «antinarrativo» e hipnótico al filme. En esta película,

la música permite acercar al público al carácter del protagonista, un nostálgico conductor de VTC, y expresar mediante procesos enactivos la velocidad del vehículo en el que se desplaza.

VI.9.4.1. *INTACTO* (2001)

En *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo – Lucio Godoy, 2001) predomina el timbre de instrumentos étnicos orientales¹⁶⁹ en una inteligente combinación con la música de *thriller* que interpreta la orquesta de cuerda.

En la escena que analizaremos son, por un lado, la música electrónica y electroacústica y, por otro, los intertextos que simulan las sonoridades utilizadas por compositores de vanguardia, los elementos que permiten la creación de un paisaje sonoro claustrofóbico y desasosegante.

La temática argumental que aborda *Intacto* es la suerte. Uno de sus personajes principales, Federico (Eusebio Poncela), tiene el don de arrebatarse la suerte a los que le rodean, por lo que trabaja gafando a los jugadores en racha en un casino remoto, propiedad del «Dios del Azar», Sam (Max Von Sydow), un superviviente del holocausto judío. Pero Federico desea dejar esta actividad, por lo que Sam le quita el don del mismo modo que se lo concedió. Siete años más tarde, Federico cree haber encontrado en Tomás (Leonardo Sbaraglia), único superviviente de un accidente aéreo, el instrumento de su venganza para volver al casino y retar a Sam.

La secuencia que pasamos a analizar se encuentra en la parte final del metraje del filme y se desarrolla en un espacio claustrofóbico, el sótano de un casino, donde sus protagonistas juegan a la ruleta rusa [F.1]. Una primera impresión nos hace pensar que la alternancia silencio-ruido estructura la secuencia. Sin embargo, si profundizamos en su análisis vemos como el silencio no es tal, pues en la secuencia se presta especial atención al ruido: los pasos, la apertura y cierre de las puertas, la introducción de las balas en el tambor de la pistola, el sonido del tambor del revolver al girar, el martilleo del gatillo y los disparos.

El tiempo se dilata y se contrae según la alternancia entre dos espacios: el pasillo donde Sara (Mónica López), una inspectora de policía, trata de descubrir la puerta que da a la sala donde se desarrolla la mortal apuesta y el interior de la habitación sin ventanas, que asemeja un bunker, donde los protagonistas juegan a la ruleta rusa [F.2-F.4]. Estos dos espacios se diferencian acústicamente de forma clara: el primero es un espacio de suspensión temporal en

¹⁶⁹ En *Intacto* se emplean el *bansuri* hindú y el *rajok* ruso, así como diferentes instrumentos de percusión.

el que se presentan dinámicas suaves y las texturas homogéneas de sonidos con frecuencias graves. El segundo es un espacio de tensión en el que las texturas extremas presentan pedales graves, *clusters* intermedios y sobreagudos chirriantes, estos últimos coincidentes con los momentos de máxima tensión.

El desenlace de la secuencia y del filme en su conjunto, tiene lugar en el momento en el que es el turno de Sam para disparar. Sam apunta a Tomás dispuesto a apretar el gatillo [F.5]. En ese preciso instante, la inspectora de policía abre la puerta y apunta con su pistola a los dos protagonistas. Sam encañona a la inspectora, pero tras el sonido del gatillo no se produce el disparo esperado, su suerte le ha jugado una mala pasada [F.6]. Se apaga la luz y la imagen queda en la penumbra, motivo por el que el foco de atención del espectador se enfoca en el sonido del interruptor. Entonces se produce un intercambio de disparos entre los guardaespaldas de Sam, la inspectora de policía y Tomás en plena oscuridad. Los disparos iluminan a ráfagas el espacio sumido en la oscuridad y su sonido estridente resuena en la superficie de las paredes del sótano [F.7 y F.8]. Federico entra en la habitación y enciende la luz.

Entonces, un nuevo corte el metraje muestra a Tomás en una posición defensiva sentado con los brazos sobre la cabeza [F.9]. A continuación, un plano general del habitáculo presenta una disposición cuasi pictórica, la imagen dantesca del desenlace del tiroteo [F.10]. Sam, la inspectora de policía y dos guardaespaldas yacen abatidos en el suelo. Tomás ha sobrevivido al tiroteo. Como ya adelantábamos, en la creación de un paisaje sonoro desasosegante como éste, la música adopta los gestos musicales y las sonoridades utilizados por los compositores de la vanguardia.

La secuencia finaliza con la alusión al intertexto del adagio barroco (oboe y cuerda) como tópico del dolor y la muerte en el momento en que suceden las muertes de Sara y Sam [F.11-F. 12]. El bajo continuo presenta el característico movimiento en grados conjuntos descendentes y el oboe interpreta una melodía propia de un aria barroca. Mientras muere y escuchamos el adagio, Sara susurra a Federico: «ya no te quiero», conectando los discursos del amor, de la muerte y el adagio, conexión característica del barroco y su teoría de los afectos desde una perspectiva postmoderna, como gesto, como alusión, como evocación. Música e imagen consiguen que se suspenda el discurso narrativo, cargando de emotividad a la secuencia.



[F.1]



[F.2]



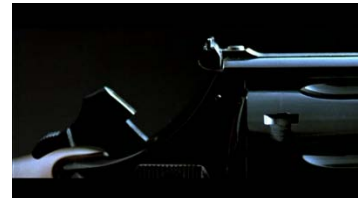
[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

VI.9.4.2. *LUCÍA Y EL SEXO* (2001)

En la banda sonora que Alberto Iglesias compuso para el filme *Lucía y el sexo* (2001), del cineasta Julio Medem, el vals y los sonidos acuáticos, junto al complemento que ofrecen los sonidos electroacústicos, componen el paisaje sonoro de una película en la que la fantasía y la realidad se confunden en el marco de un contexto geográfico utópico: el mar mediterráneo y la isla (de Formentera), omnipresentes en la película.

El vals, no solo como estructura, ritmo y gesto melódico, sino con toda su gestualidad cinestésica, es el hipotexto seleccionado por el compositor vasco para acompañar las escenas de amor y sexo entre los protagonistas del filme, a la par que simboliza el movimiento de las olas del mar y, de un modo poético, el balanceo de la isla sobre el mediterráneo, simbolizando la irrealidad del escenario en que tiene lugar la narración y las fuerzas naturales e irracionales que mueven las relaciones de sus protagonistas.

Como señala Teresa Fraile Prieto (2008), la banda sonora de *Lucía y el sexo* es representativa de las dos vertientes compositivas de Alberto Iglesias: la creación de atmósferas y los temas melódicos.

Cada una de estas vertientes en esta película se aplica a los lugares en los que transcurre la acción, la ciudad y la isla. Así, por un lado, crea una atmósfera opresiva, en la que priman las sonoridades electrónicas, y por otro los temas melódicos, con ritmos ternarios muy marcados (de vals), que ilustran las relaciones amorosas de los protagonistas (Fraile Prieto, 2008: 508-509).

Esta autora también señala la importancia de la relación sinestésica entre lo visual y lo sonoro en el cine de Medem. En este sentido afirma:

[la música provoca] sensaciones resultantes de la combinación de los sentidos, estimulando lo visual por medio de lo auditivo para conjugarlos en un lugar intermedio (Fraile Prieto, 2008: 509).

Además, en el cine de Medem la música tiene un papel fundamental a la hora de crear de las atmósferas estéticas que permiten mostrar la trascendencia de las historias que se cuentan.

[...] las películas de Julio Medem en las que Alberto Iglesias ha participado se ponen de relieve la música como un elemento indisoluble necesario para crear las atmósferas estéticas de estas películas, pero también un modo insustituible para aportar la verdadera dimensión de sus historias. Porque en este caso más que nunca, la música es la que revela la trascendencia de las historias narradas más allá del plano anecdótico, la que muestra los temas verdaderamente expuestos en la obra (el azar, la circularidad de la vida, la relatividad humana en el universo, el simbolismo de los elementos naturales, etc.), mostrados a un tiempo por Medem en el guion y por Iglesias en la música (Fraile Prieto, 2008: 509).

La música de Alberto Iglesias para el cine de Medem trata de incidir en la percepción del espectador alterando su estado de conciencia. Según Teresa Fraile Prieto:

[...] la instrumentación, los timbres, el tempo, están encaminados a incidir en la percepción del espectador, manejándola a favor de la expresión total del discurso audiovisual. Iglesias consigue no expresar con la música lo mismo que se expresa en la película con otros lenguajes, no es redundante; por eso el paralelismo en el movimiento solo se establece en determinados puntos de sincronía. La búsqueda de lo esencial lo acerca a la apropiación personal de la obra audiovisual, y es lo que aporta verdadera entidad a este binomio músico – director (Fraile Prieto, 2008: 509).

El cine de Julio Medem siempre ha manifestado un marcado carácter sensual. *Lucía y el sexo* puede ser considerada una fantasía erótica contada por su protagonista masculino, Lorenzo (Tristán Ulloa), un joven escritor que representa la vida bohemia entendida desde los tradicionales estereotipos románticos: atormentado, infantil, egocéntrico, con cierta dosis de locura, y que utiliza las vidas de los personajes que le rodean para escribir sus ficciones. Por su parte, los tres personajes femeninos del filme representan tres fantasías sobre la femineidad construidas desde la visión del hombre heterosexual: Lucía (Paz Vega) es apasionada y terrenal, Elena (Najwa Nimri) es angelical y Belén (Elena Anaya) es la encarnación de la sexualidad.

El cine nos provee con múltiples ejemplos de películas que han hecho del proceso de creación artística y de la figura del creador sus temas principales: *8 ½* (Federico Fellini, 1963), *Vargtimmen* (*La hora del lobo*, Ingmar Bergman, 1968), *Barton Fink* (Joel Cohen, 1991) o *Adaptation* (*Adaptación*, Spike Jonze, 2002). Como señalan Rebeca Maseda y Shawn Stein (2007: 74), estas películas tienen en común la interacción del personaje protagonista artista con los personajes de su ficción de tal manera que se pierde la capacidad de distinguir entre la realidad y el producto de su imaginación.

La retórica visual de la película apoya la ambigüedad entre realidad y la ficción con ricos efectos que se oponen a la realidad, como la iluminación sobreexpuesta en las escenas rodadas en la isla, la cámara lenta en gran parte de las escenas sexuales, la introducción de escenas oníricas, y una banda sonora repleta de connotaciones emocionales. Estas técnicas son el reflejo de la postura reflexiva de Medem sobre el proceso creativo. No solo se pretende contar una realidad dentro de la ficción, sino que las continuas digresiones que nos trasladan a lo imaginario hacen que para el espectador se pierda la diferenciación entre estos dos planos narrativos. En este sentido, *Lucía y el sexo* forma parte de una tradición «en la que se sugiere que no es el artista el que cuenta una historia, sino la narración la que se impone a su autor» (Maseda y Stein, 2007: 75).

Como sugieren Rebeca Maseda y Shawn Stein (2007), *Lucía y el sexo* evidencia síntomas que podríamos calificar como esquizofrénicos, no solo por lo difuso de sus fronteras entre lo real y lo ficticio, sino también por la forma laberíntica que presenta la narración. Medem suspende la narrativa de las diferentes historias de *Lucía y el sexo* en una especie de tiempo irreal.

La acción se diluye en diferentes planos de experiencia, sin que se nos explique cuál es el tiempo de lo real, lo que hace que la noción de tiempo cronológico quede suspendida. Esta técnica recibe el nombre de hipertextualización ya que interrumpe una línea narrativa para retomar otras y volver a ellas siguiendo, o no, un orden lógico. A diferencia del tiempo histórico —que es externo, lineal y se mide en términos de distancia espacial— el tiempo psicológico es interno, subjetivo, y se mide por la relativa

intensidad emocional del momento. *Lucía y el sexo* privilegia, en este sentido, el tiempo psicológico (Maseda y Stein, 2007: 75).

La fragmentación de la narración en *Lucía y el sexo* es una estrategia que pretende expresar de forma visual la psicología inestable de Lorenzo. Para dar sentido a una estructura tan laberíntica, Medem utiliza la teoría de los agujeros narrativos que propone Lorenzo, una suerte de túneles que cambian la temporalidad y el destino del relato. Medem ha creado con los agujeros un mecanismo que le sirve para unir las diferentes historias y los mundos paralelos de la realidad y la ficción (Maseda y Stein, 2007: 81)¹⁷⁰.

Las películas de Medem muestran ciertos recursos visuales, como los agujeros, que le sirven para conectar diferentes esferas de la realidad y la ficción: el ojo de la vaca en *Vacas*, la varilla fumigadora que se inserta en los campos en *Tierra*, la ardilla que trepa y se adentra en las copas de los árboles en *La ardilla roja* y los agujeros de la isla en *Lucía y el sexo* (Maseda y Stein, 2007: 81).

En *Lucía y el sexo*, la isla se presenta como un espacio que es a la vez contexto y fondo del relato. Este lugar resulta igualmente trascendental y con una fuerte carga simbólica: la capacidad de la isla de abrir la puerta del tiempo hacia el pasado y el futuro (Park, 2004). Dentro de este contexto, el de la isla como espacio utópico, se desarrolla el encuentro sexual entre Lorenzo y Elena, una relación sin compromiso que tiene lugar en un día muy especial, el cumpleaños de Lorenzo, cuyo fruto inesperado será la concepción de Luna. En la isla, como dice Elena: «todo es posible».

La secuencia que analizaremos comienza con un intertítulo con letras blancas sobre fondo negro que nos anuncia que va a tener lugar el comienzo del segundo capítulo del filme: *El sexo*, que remonta la historia seis años atrás. El intertítulo emula la escritura en la pantalla de un ordenador, con la aparición, una a una, de las letras que se acompaña del sonido del teclado [F.1]. Medem juega con estos elementos para crear la ambigüedad metafictional que le permite convertir la secuencia, como el resto de la película, en una reflexión sobre la propia actividad creadora. La relación sexual entre Lorenzo y Elena será el detonante de toda la historia que se narra en la película.

Tras el intertítulo, el fundido negro que muestra la pantalla se acompaña por los sonidos del fondo del mar que se entremezclan con el sonido de exhalaciones de la respiración de

¹⁷⁰ En las narraciones literarias son numerosos los ejemplos de recursos para conectar diferentes planos espaciotemporales. Por ejemplo, citaremos los senderos bifurcados de Jorge Luis Borges, la rayuela de Julio Cortázar o el sistema de túneles de Virginia Woolf.

Lorenzo y Elena. Este recurso sonoro da continuidad a la secuencia anterior, en la que, en el faro, Lucia cae por un agujero en el suelo de la isla, adentrándose en su interior, desde donde puede ver y escuchar el fondo del mar que permite un cambio de secuencia. La caída provoca en ella una respiración agitada que enlaza con los jadeos de Lorenzo y Elena al sumergirse en el mar y mantener relaciones sexuales. Los sonidos del fondo del mar y la respiración de sus protagonistas forman un paisaje sonoro cargado de una importante función simbólica: la isla, que, en una concepción cosmológica animista, parece también respirar, representa la naturaleza telúrica (los agujeros que presenta la isla y el fondo del mar) y junto con el sexo, son las fuerzas que determinan las vidas de los protagonistas del filme.

El encuentro carnal entre Lorenzo y Elena se rueda de una manera muy poética. La puesta en escena muestra un mar en calma, con una luna llena de dimensiones extraordinarias que ilumina cenitalmente la secuencia, tanto en la superficie como en el interior del mar, como premonición de la concepción de la niña Luna. Lorenzo desciende buceando bajo el mar, aguantando la respiración, con su mirada puesta en la superficie [F.2]. Una silueta desnuda de contorno femenino se aproxima a él, con un movimiento que asemeja la idealizada forma de nadar de una sirena [F.3-5]. Los dos cuerpos se entrelazan apasionadamente, pero inmediatamente se separan y suben a la superficie donde vuelven a abrazarse [F.6-8].

Mientras flotan en la superficie marina, la luna lo preside todo. La escena se encuadra con la luna en el centro y los amantes a un lado, insignificantes [F.9].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

Esta forma tan poética en que se rueda el encuentro sexual entre Lorenzo y Elena se acompaña del vals «El faro: cuanto llevo de ventajas», una música plena de romanticismo, que es interpretada por el piano. Se trata de una pieza breve, intimista, que aparece envuelta en sonidos electroacústicos de frecuencias de armónicos en extremo graves mezclados con las sonoridades de las corrientes de las profundidades marinas. Los jadeos de la respiración de los amantes, que aparecen de un modo extradiegético, no corresponden sincrónicamente con la imagen y evaden la lógica de las leyes de la naturaleza (las respiraciones y jadeos de Lorenzo y Elena mientras mantienen relaciones sexuales bajo el agua se escuchan y en cierto sentido emulan la contención de la respiración). Su función es fundamental en la creación de un paisaje sonoro poético y sensual.

El vals, no solo como estructura, ritmo y gesto melódico, sino con toda su gestualidad cinestésica, es el hipotexto seleccionado por el Iglesias para acompañar las escenas de amor y sexo entre los protagonistas del filme. Como hemos dicho, simboliza el movimiento de las olas del mar y de la isla, y de un modo poético, el movimiento coreográfico de los cuerpos de sus protagonistas mientras ambos practican sexo. Pero la significación del vals es mucho más profunda. Su gesto triste presagia la concepción indeseada de la niña Luna, que a su vez tendrá un final trágico, aunque la especial narración abierta de Medem la resucite al final del filme. El vals puede ser considerado un autorreferente en la música de Iglesias al que recurre con frecuencia en su profusa obra cinematográfica¹⁷¹. [EJEMPLO 23].

El paisaje sonoro cambia en la superficie del mar. La música prosigue con la segunda sección del vals [EJEMPLO 23: cc. 5-7], sin embargo, el sonido opresivo y distorsionado de las corrientes subterráneas del fondo del mar y los sonidos electroacústicos que los

¹⁷¹ El vals es un género musical que Alberto Iglesias utiliza con frecuencia en su música cinematográfica. A modo de ejemplo, señalaremos los valeses «El faro: cuanto llevo de ventajas»/«Ya no te oye», «Lorenzo» y «Me voy a morir de tanto amar», compuestos para *Lucía y el sexo* (2001), «Soy Marco» para *Hable con ella* (2002) o «El balón» en *Ma ma* (2015).

complementaban (que simulan el efecto de la presión en los oídos por los efectos de la presión) se sustituyen por el sonido de las olas del mar y la claridad de las risas de sus protagonistas.

La pareja de enamorados realiza una nueva inmersión bajo la superficie del mar para continuar con la relación sexual. El comienzo del paisaje sonoro submarino se hace coincidir, aproximadamente, con la tercera sección del vals, la más obstinada e hipnótica, que, a su vez, concuerda con el punto climático de la relación sexual. La sección musical tiene un marcado carácter conclusivo, por lo que se emplea para acompañar la consumación del acto sexual [F.10-11] [EJEMPLO 23: cc. 23-30].

♩ = 100

pp

Ped.

9

17

25

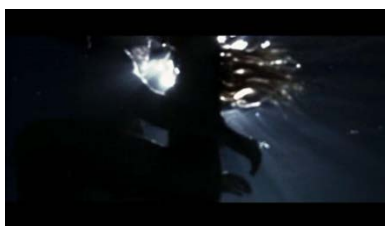
EJEMPLO 23. Alberto Iglesias: *Lucia y el sexo*, «El faro: cuanto llevo de ventajas» / «Ya no te oye» cc. 1-30.

De vuelta a la superficie la música cesa comenzando una conversación entre Lorenzo y Elena. Elena prefiere que los dos amantes queden en el anonimato, el uno para el otro. Elena alaba las cualidades sexuales de Lorenzo con frases como: «el mejor polvo de mi vida. Y no sé cómo te llamas», a lo que él responde: «Mejor, así no hay complicaciones». Sin embargo, Elena otorga la posibilidad de tres preguntas para conocerse un poco más. Esta idea de aventura heterosexual idealizada es ratificada por Lucía cuando le dice a Lorenzo que la historia de la valenciana no es justa, «no cuenta», porque «así cualquiera, una desconocida, luna llena...». La figura de Elena también refleja un ideal, el ideal femenino para el hombre español heterosexual medio: hace las mejores paellas del mundo (los comentarios acerca de lo bien que sabe cocinar abundan a lo largo de toda la película). Esta primera historia que se da en la isla, «la de la valenciana», constituye un momento idealizado que se emplea en el filme como detonante en la creación de una novela o película comercial, porque «hay sexo», como dice Pepe (Javier Cámara), el representante editorial de Lorenzo, en otra de las secuencias del filme.

Tras el diálogo el vals vuelve a oírse una segunda vez, repitiéndose la pieza íntegra [F.12-19]. La escena continúa con el primer plano de la luna llena [F.20]. Con un estilizado fundido, la luna pasa a convertirse en un predictor de embarazos de forma circular que torna positivo [F.21-22]. Luego, un primer plano de la cara de Elena muestra una lágrima que cae sobre su mejilla y termina precipitando sobre el test de embarazo, simbolizando, de forma poética, la tristeza por la concepción de Luna [F.23-24] que musicalmente se acompaña del vals triste, en tonalidad de re menor y de tempo lento.



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



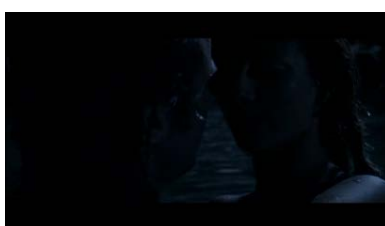
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]

En síntesis, en esta secuencia de *Lucía y el sexo*, los movimientos de los amantes mientras practican sexo asemeja el movimiento y entrelazamiento de los cuerpos en la danza. La carga enactiva, corporal y cinestésica que encierra el vals de Iglesias se emplea en la escena para acompañar los movimientos de los amantes mientras practican sexo, lo que, a su vez, sirve de representación de la pulsión sexual y las fuerzas de la naturaleza, fuerzas que mueven las narraciones de Medem. Pero más allá de esta significación, el gesto triste, lento y doloroso que encierra este vals cumple una función premonitoria, simbolizando, a su vez, de forma poética, la tristeza por la concepción no deseada de la niña Luna y el final trágico que espera a este personaje en el filme. El vals se acompaña de sonidos acuáticos, junto al complemento que ofrecen los sonidos electroacústicos, componiendo el paisaje sonoro de una película en la que la fantasía y la realidad se confunden en el marco de un contexto geográfico utópico: el mar mediterráneo y la isla (de Formentera), omnipresentes en la película.

En la siguiente secuencia que analizaremos, la muerte de Luna, la hija del protagonista, destaca por incorporar un factor novedoso: la conjunción de la muerte con la fantasía de una niña, asociada a su vez con el cuento infantil. Reafirmando esta asociación volvemos a escuchar el vals «El faro: cuanto llevo de ventajas» y los sonidos electroacústicos representando la tristeza de la pérdida por la muerte de Luna en el plano real y la fantasía del cuento que Lorenzo narra

a su hija al acostarla. La secuencia puede resumirse argumentalmente de la siguiente manera: Lorenzo se cita con Belén, la niñera de su hija secreta Luna, nacida del encuentro sexual en la isla con Elena, una desconocida, seis años atrás. El deseo de Lorenzo de estar junto a su hija se contrapone al deseo sexual que siente por Belén, sin embargo, tiene lugar la tragedia al morir la niña a causa del ataque de su propio animal de compañía, un enorme perro negro mientras Lorenzo y Belén practican sexo en una habitación contigua.

Tras la cena, Lorenzo acuesta a Luna en su cama y le narra un cuento sobre una isla mágica, la isla de los deseos, en la que no existe la muerte, llena de agujeros en el suelo en los que, si caes, puedes vivir la vida que prefieras y conseguir aquello que quieras y que no tengas, por ejemplo, un padre [F.1]. En este punto del análisis podemos destacar ya un par de cuestiones importantes. En primer lugar, el espacio de la habitación, totalmente decorado con motivos marinos y presidido por una inmensa luna llena pintada en la pared, que remite directamente a la concepción de la niña en la orilla de la isla bajo el influjo de la luna, motivo por el que, en este espacio tan personal, las imágenes se acompañan de sonidos electroacústicos graves y con gran reverberación similares a los que habían acompañado a la escena de la concepción de Luna, análogos a los que aparecen relacionados con el interior de la isla. En segundo lugar, que se emplea un procedimiento similar a los que venimos detectando en diversas secuencias del filme: sobre un primer plano de la niña se efectúa un fundido en blanco que sirve de paso al nuevo espacio, caracterizado por una intensa luz, que se consigue mediante la sobreexposición lumínica, que se corresponde con la fantasía de la niña y se desarrolla en la mágica isla del relato narrado por su padre. En este espacio fantástico, Lorenzo continúa con la narración del cuento, cuyos efectos se reflejan en el rostro ilusionado de la niña [F.2-3].



[F.1]



[F.2]



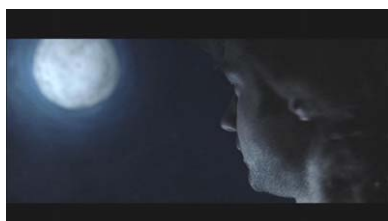
[F.3]

Volvemos al espacio real de la habitación, donde comienza a fraguarse la tragedia con la llegada de Belén en ropa interior, quien le toma de la mano a Lorenzo para conducir junto a ella a su habitación. Justo en el momento en el que Lorenzo pasa por delante del dibujo de

la luna en la pared [F.4], la secuencia cambia de tono al comenzar un sonido continuo amenazante, que fluctúa remitiendo a la sonoridad de una sirena, y el cambio de velocidad de la imagen a cámara lenta.

Durante el tránsito hacia el dormitorio de la pareja de amantes cogida de la mano, se produce un nuevo fundido a blanco que da paso al espacio irreal, en el que se repite la acción, pero aquí es la niña la que camina cogida de la mano de su padre [F.5]. Establecidos estos dos niveles de realidad y fantasía, perfectamente diferenciados por la puesta en escena, pero a su vez unidos por la coordinación de los diálogos y las acciones entre ambos, el filme comenzará a alternarlos a través del montaje.

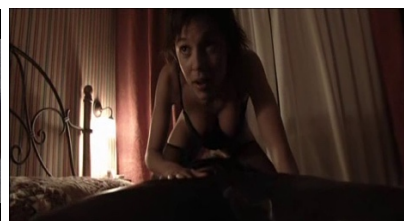
En el espacio real, al llegar los personajes a la cama, comienza el juego sexual interrumpido por la llegada de Luna a la habitación y el posterior ataque del perro de la familia [F.6]. En el plano sonoro, a los sonidos sintéticos y amenazantes se les suma el crujir de la puerta del cuarto al abrirse y sobre todo el ladrido ronco del perro. Además, en el punto culminante de la muerte de la niña, podemos escuchar los sonidos sintetizados de voces que asemejan a los coros de la tragedia griega. La muerte se produce fuera de plano a través de detalles a cámara lenta que visualizan el terror y la incomprensión en los rostros de la pareja de amantes [F.7], así como las consecuencias del acontecimiento: el *shock* de Belén y la huida de Lorenzo [F.8-9].



[F.4]



[F.5]



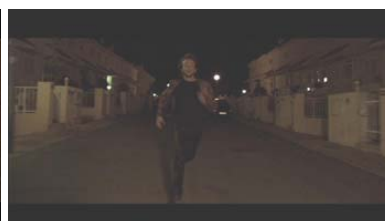
[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

Pero lo que nos interesa se desarrolla en el espacio irreal, el asociado a la fantasía de la niña, en el que se representa su muerte simbólica. Al llegar en el espacio real los amantes a la cama, las manos de padre e hija se separan [F.10-11]. Tras una serie de planos en solitario, mirándose mutuamente, la niña salta para introducirse y caer a través del agujero negro que de súbito ha aparecido en la arena [F.12]. Se introducen una serie de planos en los que la cámara parece caer por las profundidades del agujero, tras los que la niña aparece nadando bajo el mar hasta abrazarse con su madre que es representada con los atributos de una sirena [F.13-F.15].

En ese preciso momento volvemos a escuchar de nuevo el vals que hemos analizado, que ahora toma el título de «Ya no te oye» en alusión a la frase que pronuncia Belén al entrar al cuarto en que Luna parece dormir plácidamente. En esta ocasión el vals se asocia al reencuentro simbólico de Luna con su madre tras la muerte, destacando su gesto triste, que forma parte de la representación simbólica de la muerte como sueño, y su carga enactiva que colabora en la construcción de la idea del mar como lugar natural de reencuentro para los personajes.



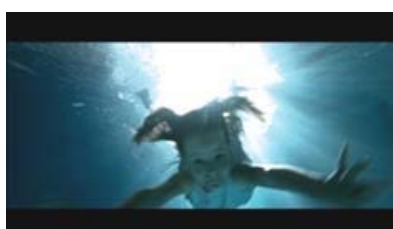
[F.10]



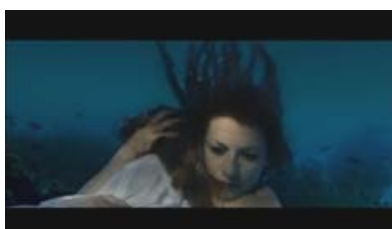
[F.11]



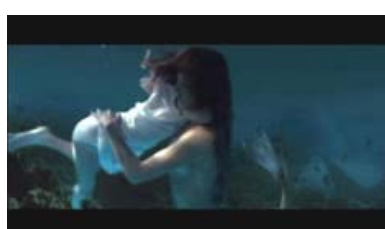
[F.12]



[F.13]



[F.14]

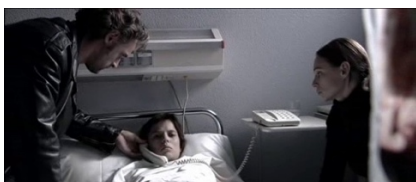


[F.15]

El vals se utiliza también como sutura para dar continuidad a unas imágenes muy fragmentadas que ahora nos transportan a la habitación de un hospital fuera de la isla donde Belén, acompañada de su madre y su pareja, se recupera tras intentar suicidarse [F.16]. En los planos anteriores, las imágenes simbólicas de unos cristales que caen al suelo desde la ventana

por la que Lorenzo salta para escapar de la casa en que ha tenido lugar la muerte de Luna, auguraban la trágica respuesta de Belén al sentirse culpable de la muerte de la niña que cuida. Entonces, un nuevo corte en el metraje nos ofrece las imágenes de la proa de un barco en la que rompen las olas mientras escuchamos el mar.

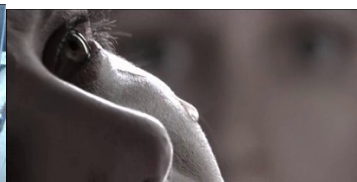
En la habitación del hospital, Belén recibe la llamada de teléfono de Elena desde la isla [F.16]. La joven, que se encuentra postrada en la cama, intenta eludir la respuesta, pero finalmente accede y ambas entablan una conversación [F.16-17]. Elena pide a Belén que lllore: «Llora Belén, ya que puedes. A mí me ayuda oírte llorar. Eso es, llora, llora, tú tienes que llorar. Un beso desde el mar de las dos». La secuencia finaliza con un plano detalle de una lágrima que cae por la mejilla de Belén. El vals cesa en ese preciso momento.



[F.16]



[F.17]



[F.18]

Tras caer Lorenzo en coma a la isla también llega Lucía. El motivo aparente por el que llega allí es que quiere conocer el lugar donde tuvo lugar parte de la historia de Lorenzo y los motivos que provocaron que entrara en una situación de crisis. Así, Lorenzo propicia que Lucía se encuentre con los otros personajes de su novela: Elena y Carlos y, de una forma indirecta, Belén y Luna. De esta manera, Lorenzo convierte a la isla en el escenario en el que se cruzan las historias de los protagonistas.

Elena acoge a todos los visitantes de la isla, lo que la convierte, de alguna forma, en parte de ésta. Por este motivo se la conoce en internet como Alsi (isla, al revés). Bajo este pseudónimo Elena mantiene conversaciones con Lorenzo a través de la red, cuyo símbolo es un faro. El faro sirve para guiar e iluminar. Como farero o guía Lorenzo actúa sobre la vida de los personajes de la isla de una manera más o menos directa. Cuando Lorenzo se recupera del coma (el día de su cumpleaños) vemos como tanto él como Lucía contemplan, desde diferentes lugares, la luna llena. Un faro envía señales a Lucía. Todo este simbolismo tiene consecuencias en la narración y subraya la importancia de las coincidencias en la película. Maseda y Stein (2007) señalan la importancia del azar en la conexión de los personajes cuando afirman:

Lorenzo deberá ir a la isla para resolver la trama de la novela/película, reconciliarse con Elena y recuperar a Lucía. Al final, todos los personajes que se encuentran allí estarán conectados de una forma

u otra, lo cual extiende la fuerte sensación de coincidencia y el poder del azar que traspasa transversalmente toda la película (Maseda y Stein, 2007: 79).

En la secuencia que analizaremos, Elena y Lucía, sentadas a la mesa, comienzan a hablar de Lorenzo sin que en principio adviertan que se trata de la misma persona. En ese preciso momento empezamos a escuchar el tema musical del protagonista masculino, otro vals titulado «Lorenzo» [F.1-2].

Lucía dice: «Pero ya es tarde. Yo tenía que haber venido aquí antes, con Lorenzo. Me hubiera encantado que me enseñara la isla y se lo propuse. Pero no quiso volver. Dentro de poco hubiera sido su cumpleaños». Elena pregunta a Lucía: «¿Qué día?». Lucía responde: «El 23 de mayo». Las dos protagonistas dirigen su mirada a un calendario colgado en la pared de la estancia [F.3].

El vals cesa, al finalizar la primera frase musical. Entonces Lucía dice a Elena: «Podríamos haber celebrado aquí, en esta isla, a lo mejor contigo. Quién sabe si te hubiésemos conocido, ¿verdad?». Elena responde: «Verdad». Lucía: «Creo que aquí cumplió los 25». Como anagnórisis se desvela la identidad del padre de Luna, fruto de la relación sexual puntual de Lorenzo con Elena el día de su cumpleaños anteriormente descrita. Elena: «Estoy impresionada, pero no puedo llorar». Lucía: «No te preocupes, aún no tienes por que llorar». Ya me encargo yo de llorar por él. Elena: «Pues entonces me mareo». Mientras Lucía pronuncia la frase: «Eso es por el mar que debe estar muy revuelto», de manera sincrónica, en la imagen se muestra la imagen de un mar tempestuoso que forma parte del calendario, imagen que ocupa por un momento todo el encuadre que a su vez se acompaña por la melodía sinuosa del tema musical de Lorenzo [F.4]. Elena se inclina para dar un beso en la mejilla de Lucía [F.5]. Elena dice: «Ya no podré llorar nunca. Me voy a la cama» [F.6].



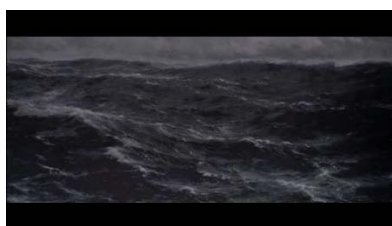
[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

Elena siente un mareo tras reconocer, como anagnórisis, la identidad de su amante furtivo y decide irse a la cama. Avanza hacia un cuarto contiguo. La imagen muestra en cámara lenta un plano subjetivo desde la espalda de Elena que simula el balanceo responsable de sus mareos. El vals cesa. Los sonidos electroacústicos graves comienzan a sonar y conectan el mareo de Elena con la sensación de inestabilidad provocada por habitar una isla que no está anclada a la tierra, desanclada de la realidad [F.8-9].



[F.7]



[F.8]



[F.9]

Mientras escuchamos los sonidos del fondo del mar ampliados mediante los sonidos electroacústicos y unas exhalaciones femeninas, Lucía se pregunta: «¿Qué pasa aquí?» La cámara muestra el primer plano de la cara de Lucía tratando de divisar el fondo del cuarto [F.13]

Lucía mira al fondo del cuarto donde Elena se ha echado en la cama y vislumbra, colgada de una de las paredes, sobre el ordenador por el que Elena navega por internet con su farero, la foto de una niña: Luna [F.10]. La cámara toma nuevamente el punto de vista de la mirada de Lucía que observa la imagen del mar tempestuoso con un trávelin muy lento que recorre las olas del mar de abajo a arriba [F.11]. Entonces, sobre los sonidos ambientales acuáticos, electroacústicos y las exhalaciones femeninas comenzamos a oír nuevamente el vals «El faro: Cuanto llevo de ventajas» con el que, a modo de *leitmotiv*, Lucía imagina el encuentro sexual entre Elena y Lorenzo, mientras el público lo rememora.

Un cambio de plano muestra a Lucía entrando en el cuarto de Elena que permanece tumbada sobre la cama en posición fetal sin que podamos observar su cara [F.12]. Lucía avanza

hacia la foto de Luna. Ambas parecen mirarse frente a frente [F.13]. La cámara se mueve para enfocar la fecha escrita sobre uno de los ángulos de la fotografía: Luna. Primavera 1998. Lucía lee la fecha en voz alta [F.14].

Lucía se sienta sobre la cama junto a Elena. La cámara enfoca el primer plano del rostro de Elena tendida en la cama mientras Lucía acaricia su pelo. Lucía susurra a Elena las palabras: «Cuanta importancia tiene ser padre si su hija no lo sabía» [F.15].



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

La imagen muestra un cambio radical: Lorenzo y su hija Luna aparecen abrazados flotando sobre la superficie del mar. La voz en *off* de Lorenzo expresa los pensamientos de Luna afirmando: «Sintió entonces que si se lo hubiera contado ella le hubiera mantenido en secreto» [F.16].

La imagen regresa al cuarto de Elena. El corte en el metraje se sincroniza con la repetición del vals. Elena se afirma en la negación: «Lucía no me hables más de esto. No quiero saber nada más» [F.18]. A lo que Lucía responde sollozando: «Pues yo sí» [F.19].

Lucía se levanta. Un cambio de plano muestra a la joven conduciendo en motocicleta en el momento en que abandona la casa de Elena [F.20]. Un plano con sobreexposición luminosa muestra a Lucía de frente sobre un acantilado [F.21].



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



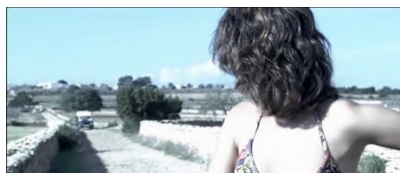
[F.20]



[F.21]

En esta secuencia se aprecia la relación transtextual, tanto intertextual como trasmediática, entre los elementos escenográficos (la imagen de la tormenta en el calendario, el movimiento de la isla, el mareo de la protagonista y el suave balanceo que provoca la música) y la obra literaria *The Tempest*, de William Shakespeare y, por otro, con la película *Los libros de Prospero* (*The Prosperos's Books*, 1991), de Peter Greenaway. Como señalan Rebeca Maseda y Shawn Stein (2007: 79), en *Lucía y el sexo*, en cierto sentido, se representa una tempestad en la que los personajes parecen habitantes de una isla que flota sobre el mar, como metáfora de los pasajeros de un barco que navega bajo una gran tormenta. Lorenzo y Lucía son protagonistas que controlan su destino narrativo del mismo modo que Prospero y Ariel lo hacen en el libro de Shakespeare y la obra cinematográfica de Greenaway. En este sentido, en el final del metraje de la película se manifiesta de manera más evidente tanto la naturaleza flotante de la isla como la artificialidad de la narración. Nos referimos a la secuencia en que Elena declara: «pues me mareo» y Lucía se acerca tambaleante a Lorenzo mientras se intercalan imágenes de un fondo marino en el que las plantas se balancean.

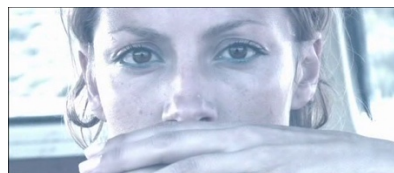
En esta escena encontramos nuevamente el vals «El faro: cuanto llevo de ventajas» y su complemento sonoro electroacústico. Al comienzo de la secuencia Elena va en el coche en busca de Lucía, que conduce una motocicleta rumbo al faro. Elena ve por casualidad a Lorenzo y a su editor. En ese instante de incertidumbre para ella (hace años que no se encuentra con el padre de su hija), primeramente, irrumpe el silencio, que desemboca en el vals como *leitmotiv* de la película, cuando por fin se abrazan en el puente [F.1-9].



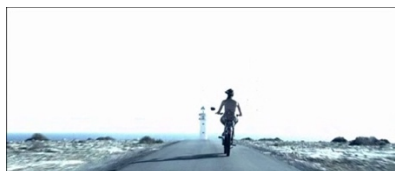
[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



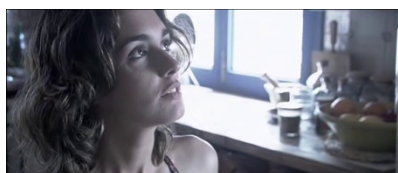
[F.9]

En la última secuencia del filme, Elene invita a Lucía a comer «algo rico» en su casa. Con ese pretexto Lorenzo, que permanecía en el piso superior de la casa junto a su editor, se aparece como si de una ilusión se tratase (desenfocado) ante los ojos de Lucía, que no puede creer lo que está sucediendo [F.1-2]. Lucía y Lorenzo se funden en un abrazo [F.3].

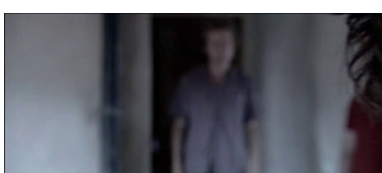
La secuencia se rueda de nuevo con el característico balanceo de la cámara, simulando que la isla se mueve y el acompañamiento del vals. Entonces, un corte en el metraje muestra el plano de unas plantas acuáticas mecidas por la corriente que refuerzan esa sensación [F.4]. A continuación, Elena mira la fotografía de Luna que cuelga en una de las paredes de su cuarto mientras llora por su pérdida, pero, como señala la voz en *off* de Lorenzo, el narrador de la historia, todo es posible en un cuento, es decir, en la película [F.5]. Así, la cámara nos transporta mediante un fundido desde la fotografía de la niña colgada sobre el dormitorio de Elena en la isla a su imagen en un parque de la ciudad, donde, la que parece ser Elena le toma una fotografía. La niña Luna, sorprendentemente, ha resucitado [F.6-8].

Entonces la cámara asciende por la fachada del edificio del fondo de la imagen y penetra en la habitación de Lorenzo en el que escribe al ordenador la historia que ha sido narrada [F.11]. En el reflejo de la pantalla del ordenador vemos acercarse a Lucía, por lo que entendemos que, al igual que la madre a recuperado a su hija, Lucía a recuperado a su amante, Lorenzo. En ese preciso momento dejamos de escuchar el vals.

La película finaliza con un plano que encuadra a los dos protagonistas abrazados que se asoman por la ventana de la buhardilla de la casa de Lorenzo, mientras Lucia canta la popular canción del grupo musical Los Diablos, «Un rayo de sol» (1970), aludiendo al regreso del amor a la pareja [F.12].



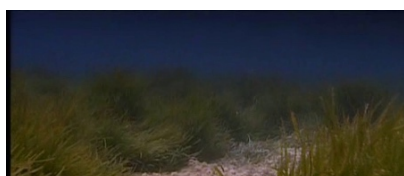
[F.1]



[F.2]



[F.3]



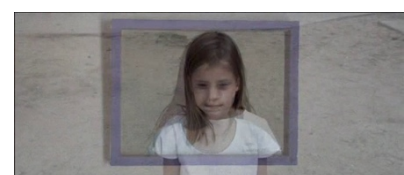
[F.4]



[F.5]



[F.6]



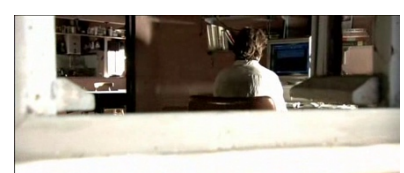
[F.7]



[F.8]



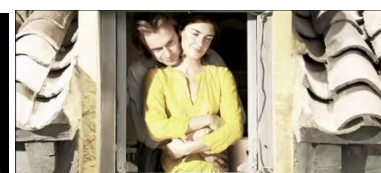
[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

Como hemos mostrado, este vals, que se repite durante casi toda la película y que aparece con más intensidad en los momentos clave entre los protagonistas, es un rasgo más de estos, que nos aporta los sentimientos y emociones que experimentan.

En definitiva, una vez más asistimos a una serie de acontecimientos y aspectos de la técnica cinematográfica, entre los que destaca el papel significativo de la música, que afectan radicalmente al realismo del filme. La banda sonora compuesta se basa esencialmente en vales que, complementados por sonidos electroacústicos, dan ese ritmo sinuoso y vacilante que tiene

todo el filme y que tan bien transporta a los oídos el sentimiento que produce las olas del mar donde flota la isla hueca. El vals, no solo como estructura, ritmo y gesto melódico, sino con toda su gestualidad cinestésica, es el hipotexto seleccionado por Alberto Iglesias para acompañar las escenas de amor y sexo entre los protagonistas del filme, a la par que representa el movimiento de las olas del mar y, de un modo poético, el balanceo de la isla sobre el Mediterráneo, simbolizando la irrealidad del escenario en que tiene lugar la narración y las fuerzas naturales e irracionales que mueven las relaciones de sus protagonistas. Los sonidos electroacústicos subrayan en esa sensación de irrealidad onírica.

Las secuencias analizadas constatan la manera particular en que la complejidad de la propuesta fílmica medemiana se sintetiza en unas pautas que desde su ópera prima *Vacas* han venido desarrollándose en el cine medemiano confluyendo en un característico tratamiento de la naturaleza (los astros que presiden las relaciones sexuales de los protagonistas y adornan la habitación de la niña, la isla a la que se traslada gracias al cuento de su padre, el mar en el que se reúne con su madre); la pulsión (la muerte y el sexo en los acontecimientos reales); lo mítico (el relato del padre, la enseñanza del agujero que ha de atravesar para empezar de nuevo, el cuento infantil, la aparición de la madre como sirena); o, la imbricación de distintas dimensiones de una realidad deconstruida en distintas dimensiones: lo empírico, la muerte, la fantasía, lo imaginario, etc.

VI.9.4.3. *MA MA* (2015)

Varias de las secuencias del filme *Ma ma* (Julio Medem – Alberto Iglesias, 2015) evidencian la creación de paisajes sonoros a través de la utilización de sonidos electroacústicos que cargan al filme de significado.

Si nos disponemos a escuchar la música de la secuencia inicial de *Ma ma* no nos resulta evidente cuándo empieza la música ni cuándo empezamos a escuchar de una manera consciente. Al inicio de la escena comenzamos a escuchar el sonido del viento siberiano que se entremezcla con sonidos sintéticos y electroacústicos. Estos sonidos construyen el paisaje sonoro de un entorno muy concreto, el de la gélida Siberia. Como analizaremos, el paisaje audiovisual nos permitirá introducirnos en el simbolismo de la película. En este sentido, las imágenes y el sonido no solo describen las características del ambiente físico y los estados psicológicos que experimentará su protagonista, Magda (Penélope Cruz), en el transcurso de

la narración. Progresivamente, algunos sonidos empiezan a adquirir cualidades «musicales». No cambian en su esencia, pero sus relaciones internas empiezan a ordenarse de otra manera y su vinculación con el entorno proyectado en la pantalla adoptan nuevos significados.

En los primeros minutos del filme los sonidos nos incitan a tomar una posición distante y fría. Sin embargo, el transcurso de la secuencia traslada al espectador desde la frialdad del plano cenital que nos ofrece una visión global, distante y fría del paisaje siberiano [F.1] a una perspectiva horizontal que acerca al espectador a la niña Natasha (Anna Jiménez). La ventisca deja atisbar la figura de Natasha que se aproxima desde el horizonte hasta un primer plano [F.2-6]. Los zumbidos y chirridos del entorno frío y natural se unen para formar sonoridades menos dirigidas a satisfacer las necesidades descriptivas del entorno físico pasando a connotar lo que el personaje de Natasha simbolizará en el filme.

A través del empleo de una melodía modal en el piano la ambientación onírica va tomando protagonismo. Inmediatamente después los sonidos electroacústicos alertan y finalizan con llamadas arpegiadas en el piano y los instrumentos de cuerda frotada. Estas llamadas son un marco autorreferencial en al compositor vasco que aluden a su ballet *Cautiva* (1992) (Jiménez Arévalo, 2016: 175-178). En ese preciso momento el título del filme aparece en pantalla en una tipografía de letra roja sobre el fondo blanco al que se llega mediante una sobreexposición [F.7]. Toda la secuencia tiene un marcado carácter «antinarrativo». En ella se consigue crear la ambientación onírica necesaria para comenzar el discurso narrativo, justo antes de que la imagen nos traslade a la realidad del hospital en que Magda, su protagonista es tratada de un cáncer de mama [F.8-9].

Natasha, la niña que aparece en pantalla, será el nombre de la hija que crecerá en el vientre de Magda, imaginada por una madre que jamás contemplará su rostro, como la niña siberiana que finalmente no consiguió traer en adopción Julián (Asier Etxeandía), su ginecólogo. Magda, maestra en paro enferma de cáncer, atrae para sí a esta posibilidad de vida, desde su propia Siberia, desde su miedo a morir, desde el azul helado en el que sopla la ventisca hasta el rojo cálido de su vientre representado por el color rojo de las letras del título: *Ma ma*. Así la madre enferma, al quedar embarazada de Natasha, consigue desafiar a su destino. Vida contra muerte, introduciendo una en la otra.

En la secuencia las imágenes se acompañan de elementos de música electroacústica, sonidos chirriantes que trasladan al espectador a la angustia y el frío que conecta con los objetivos y sueños no cumplidos en la vida y el miedo a la muerte de su protagonista. En el continuo sonoro que muestra la secuencia la organización progresiva de los sonidos conducen hacia una melodía modal en el piano que aproxima al espectador a la niña Natasha que, a su

vez, se adentra simbólicamente en la vida, a través de una Magda representada por el título en rojo del filme: *Ma ma*.

Para finalizar la secuencia, la sobreexposición en la imagen que llega a completar la pantalla de un blanco uniforme, sirviendo de fondo al título, retorna a una exposición normalizada que permite trasladar la imagen a la consulta de Julián, el ginecólogo de Magda, que palpa sus senos en busca de un posible tumor cancerígeno [F.8-9].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]

Otra de las secuencias del filme que hemos tomado como ejemplo es la que hemos venido en llamar *El ojeador* que se acompaña del bloque musical: «El balón». En ella el empleo del vals y la creación de paisajes sonoros a través de la utilización de sonidos electroacústicos cargan a las imágenes de significado.

La escena comienza en el momento en que Magda (Penélope Cruz) y Arturo (Luis Tosar), un ojeador del Real Madrid, se encuentran por primera vez en el campo de fútbol en el que el hijo de Magda, Dani (Teo Planell), juega un partido [F.1-3]. Arturo augura al hijo de Magda un gran futuro como futbolista, un futuro esperanzador inscrito en la gran tragedia

que es este filme [F.4-5]. Tras esta esperanzadora declaración, justo al finalizar la secuencia, volvemos a la tragedia. En este sentido, Magda asistirá al peor momento de la vida de Arturo, el momento en que le comunican, a través de una llamada telefónica, que su hija ha fallecido atropellada por un vehículo y su mujer se encuentra ingresada en un hospital en estado de coma.

En la secuencia la música cumple una funcionalidad compleja manifestando su capacidad polisémica. En primer lugar, se da la evidente relación entre la música y el movimiento casi coreográfico que Dani ejecuta con el balón [F.6-12]. Como ya hemos señalado con anterioridad, el vals, no solo como estructura y ritmo, sino con toda su gestualidad cinestésica, es seleccionado como intertexto por Alberto Iglesias como autoreferente a su propia música cinematográfica. Por otro lado, y como es bien conocido, las películas de Medem están inmersas en un mundo de elementos mágicos, simbólicos y oníricos propiciando un ambiente místico y espiritual que se escapa de las leyes de la lógica. Esta atmósfera favorece la creación de un juego que mezcla la realidad que viven los personajes con los sueños e inquietudes de éstos, llegando un punto en que no existe una clara diferenciación entre el plano de la fantasía y el plano de la realidad ficcional. El vals y los sonidos electroacústicos desempeñan un importante papel en el juego ambiguo entre realidad e ilusión en la que habitan los personajes del cine medemiano.



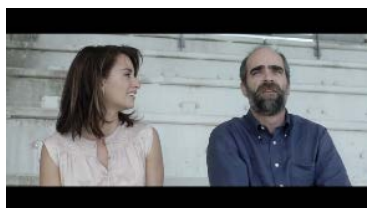
[F.1]



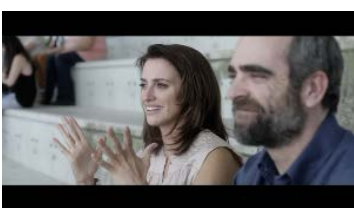
[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



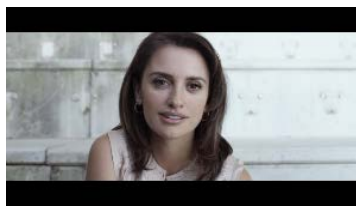
[F.6]



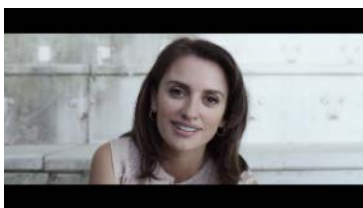
[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F11]



[F.12]

El ambiente onírico que manifiesta la escena se ve reforzado por la gestualidad de Magda: un ligero mareo le induce a inclinar la cabeza hacia atrás y la tenue oscilación de la cámara subraya la sensación de ensoñación [F.10-12]. El movimiento de Dani jugando al fútbol y la sensación de mareo de Magda de Magda [F.13-18] se asocian al gesto de Magda en otra secuencia de la película en la que se rueda el viaje a la playa en coche de los tres protagonistas. Junto a Dani y Arturo, Magda viaja al mediterráneo para disfrutar de unas vacaciones. Con la ventanilla bajada echa la cabeza hacia atrás para inspirar aire fresco, el aire del mar, en clara alusión del mar como lugar de equilibrio donde refugiarse. La naturaleza siempre se presenta en el cine de Medem como un lugar de evocación, de búsqueda del equilibrio perdido, en el que refugiarse. El estilizado tratamiento de la naturaleza favorecerá notablemente la posibilidad de establecer un enfrentamiento dialéctico entre la realidad y lo onírico o fantástico, en el cual basa gran parte de su fuerza el cine medemiano.



[F.13]



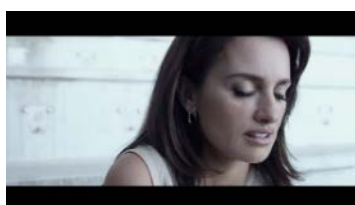
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

El gesto de la cabeza hacia atrás de Magda y el fundido en azul sobreexpuesto, que se acompaña con el sonido del viento siberiano y la música electroacústica en la que aparece un sobreagudo (que remiten a la secuencia anteriormente analizada), representan la angustia vital que experimenta la protagonista, a la vez que expresan una nueva forma de mirar y afrontar desde un punto de vista optimista la dura realidad que le acontece [F.19-21].

Para finalizar la secuencia, desde un plano desenfocado de Magda rodado desde la espalda, la imagen restituye a la madre frente a la visión de su hijo en el preciso momento en que éste marca un gol en clara alusión de la esperanza el futuro [F.22-24].



[F.19]



[F.20]



[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]

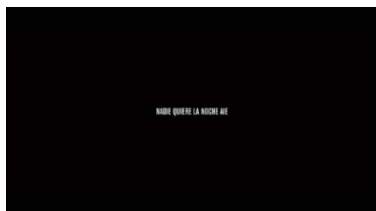
VI.9.4.4. *NADIE QUIERE LA NOCHE* (2015)

De un modo similar a lo que sucede en *Ma ma*, en *Nadie quiere la noche* (Isabel Coixet – Lucas Vidal, 2015) la ambientación gélida del Polo Norte que muestra la secuencia inicial del filme se emplea para introducir al espectador en la narración. De forma paralela, la frialdad de este contexto geográfico se utiliza para describir el estado psicológico de su protagonista, Josephine Peary (Juliette Binoche), al traer al presente el recuerdo de los acontecimientos épicos y dramáticos del pasado que se van a narrar en la pantalla. El paisaje audiovisual de esta secuencia se retomará, a modo de epílogo, en la secuencia final de la película. Principio y final crean un marco temporal de suspensión que propicia la narración y dota de simetría a la estructura del filme.

En la primera secuencia de *Nadie quiere la noche*, mientras aparecen los títulos de crédito iniciales, un glaciar se derrumba a cámara lenta [F.1-3]. La voz en *off* de la protagonista nos introduce en la historia que va a ser contada. Las imágenes y las palabras del prólogo se

acompañan por sonoridades electroacústicas que refieren a las condiciones extremas que sus dos protagonistas, Josephine Peary (una neoyorquina rica y culta, que viaja al Polo en busca de su marido, el explorador Robert Peary) y la humilde mujer esquimal Allaka (Rinko Kikuchi) tendrán que soportar para poder sobrevivir en las duras condiciones climáticas de la tundra en el Ártico.

Los sonidos y las imágenes crean una ambientación onírica que se emplea para evocar la historia autobiográfica de una experiencia épica y traumática de supervivencia que es narrada por su protagonista desde el recuerdo, casi como un sueño. El paisaje audiovisual que se nos presenta provoca en el espectador un estado psicológico que, por un lado, le permite adentrarse en la narración y, por otro, facilita la retención de la historia en su memoria entre el recuerdo y el sueño, en paralelo a lo que sucede a la protagonista del filme.



[F.1]



[F.2]



[F.3]

La simetría narrativa de la cinta de Coixet se hace evidente en la secuencia final de la película que conecta, a modo de epílogo, con la escena inicial. En las imágenes se muestra la llegada de un miembro de la expedición al Polo Norte al iglú en que Josephine y Allaka tratan de sobrevivir en absoluta soledad y totalmente aisladas esperando el regreso de los exploradores. La secuencia comienza mostrando la perpetua noche gélida característica del invierno polar. La cámara enfoca el inmenso cielo estrellado que empequeñece el iglú que Allaka y Josephine han construido para sobrevivir [F.4-7]. En las extremas condiciones del interior del iglú, Allaka, tras dar a luz, había perdido a su hijo recién nacido. Después de abandonar a Allaka a su suerte, el miembro de la expedición traslada a Josephine en un trineo tirado por perros a un lugar seguro [F.8-13]. De nuevo, la voz en *off* de la protagonista nos devuelve a la imagen del glaciar derrumbándose que se mostraba en los primeros minutos del metraje de la película como símbolo de la fuerza de la naturaleza que empequeñece la acción humana [F.14-15]. Como en el inicio del filme, la música electroacústica de sonoridades no temperadas con

frecuencias extremas (graves y agudas) evocan, como sinestesia, las terribles condiciones físicas y psicológicas narradas en el filme.



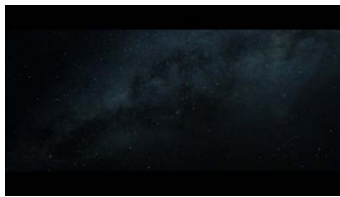
[F.4]



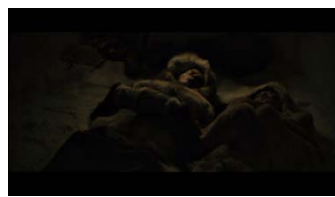
[F.5]



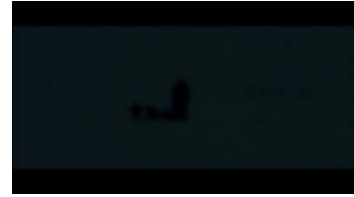
[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

En síntesis, podemos afirmar que los sonidos electroacústicos utilizados en varias de las secuencias de la película *Nadie quiere la noche* no solo subrayan la frialdad del contexto geográfico en que se desarrolla la acción, sino que además describe el estado psicológico de su protagonista al traer al presente el recuerdo de los acontecimientos épicos y dramáticos del pasado que se narran en la pantalla, un estado conciencia próximo al que se trata de transportar

al espectador para que acepte la ficción que se le presenta, sirviendo así de prólogo y epílogo de la historia que se narra.

VI.9.4.5. *TARDE PARA LA IRA* (2016)

Tarde para la ira (Raúl Arévalo - Lucio Godoy y Vanessa Garde, 2016) es un filme que reflexiona sobre la venganza. En la secuencia que analizaremos el conductor del coche empleado en el atraco a una joyería, Curro (Luis Callejo), único participante que había sido encarcelado, y José (Antonio de la Torre), un completo desconocido, asesinan a Triana (Manolo Solo) uno de los individuos que habían participado en el atraco. Triana, había sido uno de los responsables de la muerte de una de las dependientas de la joyería; pese a lo cual, no había sido encarcelado. Su conducta trajo como consecuencia el endurecimiento de la pena sobre Curro.

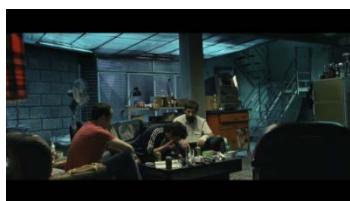
En la secuencia que analizaremos, los acontecimientos se desarrollan en un sótano, en el interior de un gimnasio de boxeo [F.1]. El paisaje sonoro de este espacio claustrofóbico está conformado por los sonidos que se filtran desde el piso superior que presentan una marcada reverberación y crean un continuo sonoro que provoca que el espectador entre en una especie de trance. Se trata de un sonido que describe de manera difusa la resonancia de los saltos a la comba y del golpeo de los sacos de entrenamiento del gimnasio. A su vez, esta sonoridad remite a la estancia subterránea en la que tiene lugar la acción refiriendo a los sonidos del metro: el sonido rítmico de las ruedas sobre los raíles y el chirriar tan característico de éstas. Desde un punto de vista psicológico la enacción que tiene lugar en el espectador viene dada por la asociación que éste establece, de manera más o menos consciente, entre estos sonidos y los latidos del corazón. El componente rítmico del sonido refiere a la representación del latido y éste se acelera progresivamente en la secuencia. Otros sonidos que aparecen ahondan en la ambientación *undeground* de la escena: el sonido de una máquina tragamonedas y el ruido continuo de las luces fluorescentes que iluminan la estancia.

Triana encuentra un poco de cocaína sobre la mesa y la esnifa [F.2]. Entonces comienza a contar, con un lenguaje cargado de verborrea, otro suceso violento del que fue protagonista [F.3-6]. Los sonidos van organizándose de tal manera que crean la suspensión del tiempo narrativo, pero a la vez lo tensionan, predisponiendo al espectador para el visionado del asesinato que inexorablemente va a acontecer.

Según avanza la secuencia, los sonidos electrónicos se multiplican y su dinámica crece proyectando la narración hacia la consumación del asesinato. La verborrea del personaje que va a ser asesinado queda en un segundo plano de atención para el espectador. Son los sonidos del entorno y los sonidos electrónicos los que conducen el discurso fílmico hacia su clímax predisponiendo psicológicamente al espectador para el visionado del crimen que va a tener lugar en la pantalla. Tras un sonido de frecuencia aguda la tensión llega a su punto álgido. En ese preciso momento, José coge el destornillador que está sobre la mesa (que se había mostrado ya en planos anteriores para crear el suspense necesario), y comienza a clavarlo sin compasión en el cuerpo de Triana [F.7]. Los sonidos electroacústicos quedan súbitamente en un segundo plano para focalizar la atención del espectador en la crudeza sonora producida por el destornillador penetrando en la carne.

La escena se filma de una manera muy realista y sangrienta, a lo que contribuye un paisaje sonoro que coloca en un primer plano el sonido del destornillador al penetrar en la carne, los jadeos de los personajes que forcejean y los gorgoteos de asfixia de Triana mal herido [F.8].

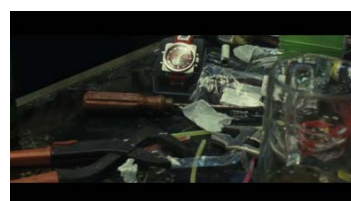
Para finalizar la secuencia, el plano de Curro, perplejo por lo acontecido [F.9-12], se acompaña del sonido de una especie de instalación de refrigeración que mantiene la atmósfera sutilmente enrarecida.



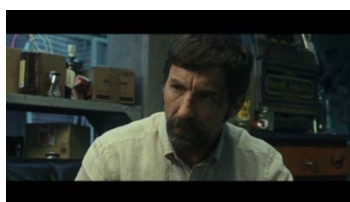
[F.1]



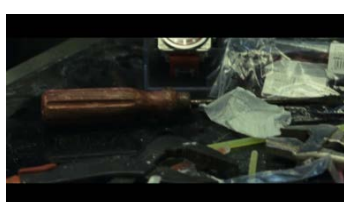
[F.2]



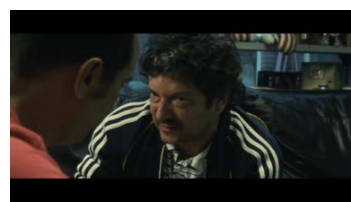
[F.3]



[F.4]



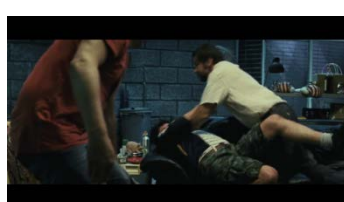
[F.5]



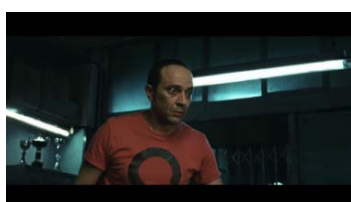
[F.6]



[F.7]



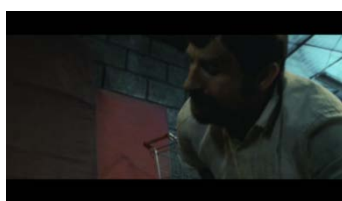
[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

VI.9.4.6. *QUE DIOS NOS PERDONE* (2016)

Nos detendremos a continuación en una secuencia de la película *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen - Olivier Arson, 2016). En este filme, los sonidos electroacústicos incorporados a la banda sonora introducen al espectador en el clima de desasosiego que le acompañará durante toda la película. Se trata de un *thriller* policiaco en el que un psicópata, Andrés Bosque (Javier Pereira), que mantiene desde la infancia una relación patológica con su madre, con la que convive ya octogenaria, se dedica a violar y matar ancianas convirtiéndose en un verdadero asesino múltiple. Una pareja de policías, el inspector Velarde (Antonio de la Torre) y el policía Javier Alfaro (Roberto Álamo), le seguirán los pasos para intentar detenerlo. El contexto social en el que se enmarca el filme es el Madrid del verano de 2011, una ciudad marcada por la crisis económica, el Movimiento 15-M y un millón y medio de peregrinos que esperan la llegada del Papa en un Madrid más caluroso, violento y caótico que nunca.

En toda la banda sonora del filme no aparece ningún bloque musical que se enmarque en lo que tradicionalmente se considera «música». No en vano, el compositor de la banda sonora, Olivier Arson, es un reconocido músico de origen francés que experimenta con la música electrónica en la creación de paisajes ambientales, en los que, con frecuencia emplea instrumentaciones propias del rock. Además, su música se caracteriza por una continua búsqueda de nuevos tratamientos experimentales de la voz.

Para *Que Dios nos perdone* Arson crea una sonoridad compleja y llena de matices que emplea en diferentes momentos del metraje, sobre todo en aquellas secuencias de acción y de máxima tensión. Los elementos tímbricos, texturales y rítmicos presentes en toda la banda sonora proporcionan continuidad sonora a la película. La aparente monotonía del plano sonoro no es tal, si prestamos atención a una diversidad de parámetros, comprobaremos que los

paisajes sonoros presentes en el filme manifiestan sonoridades complejas y en continuo cambio. Como veremos, los sonidos y los cambios sutiles que experimentan están cargados de significación.

La secuencia que analizaremos presenta un metraje considerablemente largo. En ella se muestra el contexto del Madrid convulso del verano del 2011 a través de un paisaje audiovisual que logra crear en el espectador un estado psicológico de alerta y desasosiego. Imagen y sonido crean el clima de incertidumbre necesario para una secuencia en que el espectador adopta el punto de vista de los inspectores de policía en la búsqueda, entre la multitud de personas abarrotan las calles de Madrid, del psicópata antes de que éste cometa otro asesinato. Las imágenes muestran la diversidad étnica y cultural de las gentes que pueblan las calles de Madrid desde una óptica negativa: todas y cada una de estas personas son delincuentes, en potencia responsables de los homicidios que son investigados en el filme. En definitiva, el espectador percibe de manera sonora y visual la representación de una sociedad cargada de violencia.

La escena comienza con el diálogo entre los inspectores de policía Velarde y Javier Alfaro en el interior de una cafetería. Mientras toman algo sentados en una mesa, por el ventanal de la cafetería se observa un grupo de ancianas que pasean por la calle acompañadas de sus cuidadoras de origen filipino [F.1]. Velarde concluye que el asesino comete los homicidios en el centro de la ciudad porque allí las ancianas viven solas. Los sonidos comienzan a aparecer en mitad del diálogo de los dos policías con una dinámica suave y una textura poco densa [F.2-3].

Entonces las imágenes se trasladan al centro de la ciudad de Madrid. La escena está rodada de un modo casi documental sin que más adelante aparezca ningún otro diálogo. Los inspectores buscan información que les pueda servir para su investigación interrogando a los transeúntes que se van encontrando por unas calles pobladas de indigentes, manteros y transexuales [F.4-.8]

A continuación, la acción pasa a desarrollarse en el interior de un mercado en el que el inspector Velarde analiza con su mirada los rostros de compradores y vendedores [F.9-.12]. Luego, en el interior de un edificio siguen a una anciana que sube en ascensor con la compra hasta que entra en su casa. Alfaro siente alivio al ver que la anciana regresa a casa sin peligro [F13-.15].

Entonces, la imagen se traslada a un bar en el que los dos inspectores toman algo [F16]. En ese momento, en la televisión del bar se emite la noticia de la llegada del Papa, Benedicto XVI, al aeropuerto de Barajas mientras es recibido por los Reyes de España [F.17]. La música experimenta un importante incremento de dinámica y muestra una rítmica más marcada. Se van sumando sonoridades que presentan un mayor rango de alturas, completando una textura

más amplia y densa. Uno de estos sonidos de registro grave se emplea de un modo percusivo, como en la música *trance*, marcando un pulso constante. Los sonidos de frecuencia intermedia presentan también un carácter rítmico, creándose una polirritmia con el sonido grave.

Las imágenes nos trasladan de nuevo a las calles de Madrid, más concretamente a la Puerta de Alcalá, donde la visita del Papa se rueda de manera documental, pero con un montaje muy fraccionado [F.18-22]. Las imágenes tomadas entremezclan imágenes de las concentraciones a favor y en contra de la visita. Con la llegada de la noche continúan las manifestaciones por las calles de la ciudad dando comienzo toda una serie de altercados [F.23-24]. Aparece en escena la policía practicando detenciones de forma contundente. Entonces los sonidos de frecuencias agudas, a modo de *clusters*, presentan continuos *glissandi* que provocan en el espectador más tensión. La música empleada alude a la música textural de Krzysztof Penderecki.



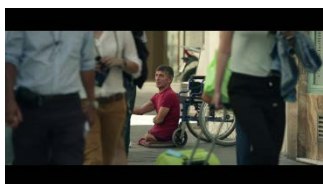
[F.1]



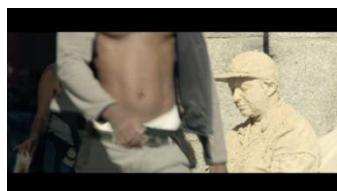
[F.2]



[F.3]



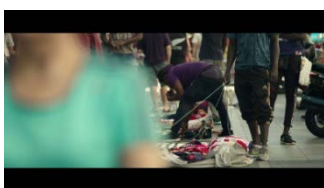
[F.4]



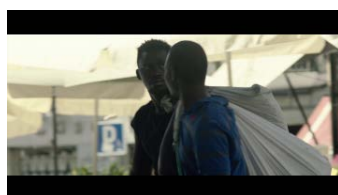
[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



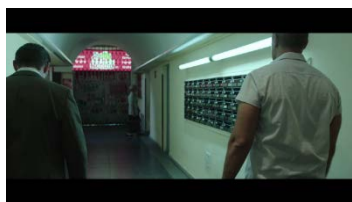
[F.10]



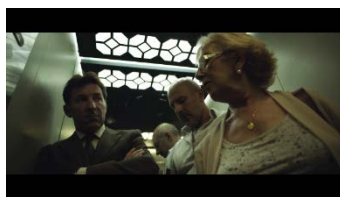
[F.11]



[F.12]



[F13]



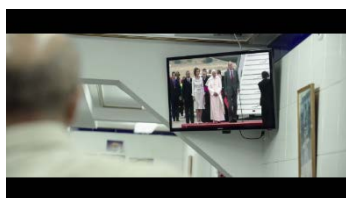
[F14]



[F15]



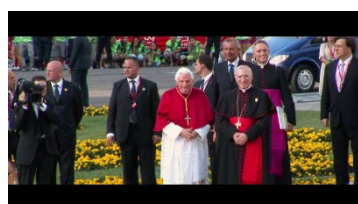
[F16]



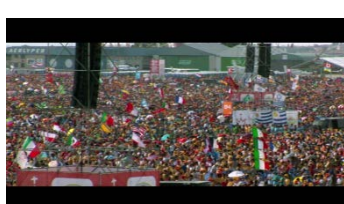
[F17]



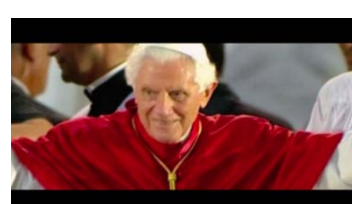
[F18]



[F19]



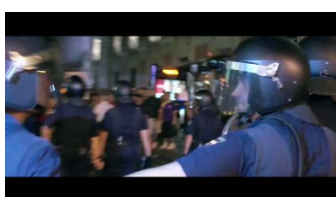
[F20]



[F21]



[F22]



[F23]



[F24]

En síntesis, podemos afirmar que la connotación negativa de la sociedad actual que transmite este *thriller* se consigue recurriendo a la utilización de elementos sonoros (ostinato rítmico electrónico, capas sonoras densas que presentan *clusters* con continuados *glissandi*) cargados de tensión. Los sonidos, como identidades sociales que son, cargan de significación a la secuencia.

VI.9.4.7. *EL REINO* (2018)

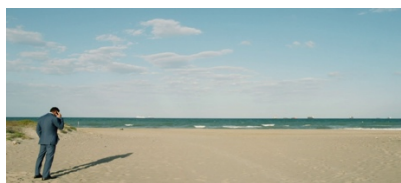
El reino (Rodrigo Sorogoyen - Olivier Arson, 2018) es una película que aborda la corrupción política en la España de finales de la segunda década del nuevo siglo. Para este filme, el compositor francés Olivier Arson compuso una banda sonora con unos ritmos de la música electrónica que ahonda en el significado la huida hacia delante de su protagonista,

Manuel López-Vidal (Antonio de la Torre), un político que podría salir en la lista de imputados de los numerosos casos de corrupción política que salpican España.

Para *El reino*, Arson de nuevo crea un diseño sonoro de tempo trepidante que prevalece sobre las identidades de los protagonistas que consigue que sus declaraciones de buena voluntad sean reconvertidas en traiciones veladas. El techno desenfrenado que atraviesa el metraje proyecta la huida hacia delante de este político ambicioso, capaz de todo por salvar sus privilegios, en un movimiento perpetuo. Sorogoyen filma ese movimiento como una condena, que, a la vez que provoca taquicardia en el espectador, y lo mantiene tan alerta como a López-Vidal, sirve para definir la esencia de lo que ocurrió en la España del «pelotazo». Un *thriller* que se arriesga a humanizar a un corrupto obligándonos a identificarnos con su sensación de acorralamiento y su reacción de huida. Así las cosas, en el filme no es tan importante la denuncia de la podredumbre endémica de los estamentos políticos sino entender que un desalmado como López-Vidal ha hecho el mal sin ser consciente de ello. En esa ambigüedad moral, tan del gusto del autor de *Stockholm* y *Que Dios nos perdone*, su viaje acaba desembocando en el angustioso dominio del *thriller* polanskiano, aquel que demuestra que al final no hacemos más que escapar de nuestra propia sombra.

En la secuencia inicial del filme vemos a Manuel de espaldas mientras habla por el teléfono móvil en un plano en el que la playa, con el mar de fondo, ocupa la totalidad del encuadre [F.1]. Entonces el político comienza a caminar hacia el interior de un restaurante próximo a la playa [F.2]. Sin cortes en el metraje nos adentramos en el interior del restaurante donde un grupo de compañeros de partido disfrutan de una opulenta comida [F.3]. En un aparato de televisión colgado en una de las paredes próximas a la mesa se emite la noticia de la presentación pública del nuevo vicepresidente del partido, un antiguo juez que había formado parte del Tribunal Superior de Justicia. Con este gesto la presidenta del partido pretende dar la sensación de tolerancia cero ante cualquier atisbo de corrupción en su partido [F.4].

Manuel se levanta de la mesa y ante la petición de sus compañeros de partido comienza a realizar una imitación paródica del nuevo cargo del partido político [F.5].



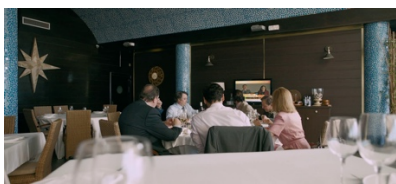
[F.1]



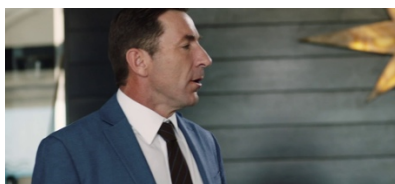
[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

A continuación, en letras blancas sobre fondo negro, aparece en pantalla el título del filme: *El Reino*, en alusión a la sensación de total impunidad con que ciertos políticos ejercen sus responsabilidades en la actualidad [F.7].

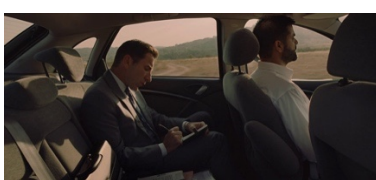
Otro corte en el metraje nos traslada al asiento trasero de un vehículo donde Manuel toma notas en una libreta [F.8]. Inmediatamente después, otro corte muestra los intentos de corrupción a una funcionaria [F.9]. En imagen aparece de una forma muy simbólica el plano detalle de una pluma sobre el escritorio de la empleada pública con el que se sugiere que firmará un contrato ilegal [F.10]. De nuevo la estructura fragmentada de la secuencia ofrece un primer plano de Manuel en el interior del vehículo mientras, una vez más, realiza gestiones a través de su móvil. En el exterior vemos un grupo de jornaleros trabajando en las tierras con las que el corrupto se ha enriquecido ilícitamente recalificado los suelos [F.12].

Manuel acude a otra comida en la que acuerda otra serie de irregularidades urbanísticas [F.13]. Ante la falta de tiempo el político se asea en los baños del recinto donde tendrá lugar una rueda de prensa [F.14]. Manuel coincide en la sala de prensa con Amaia Marín (Bárbara Lennie), una popular presentadora de informativos televisivos que trata de desenmascarar la trama de corrupción [F.15].

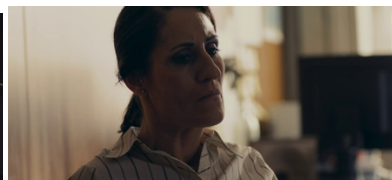
El ritmo trepidante de las imágenes y de la música de la secuencia es reflejo del ritmo de trepidante de la corrupción, y según avanza el filme, del intento de huida de la justicia y de las amenazas veladas de su propio partido, de su protagonista.



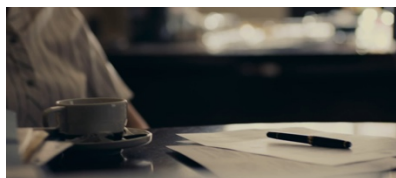
[F.7]



[F.8]



[F.9]



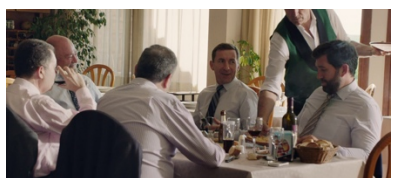
[F.10]



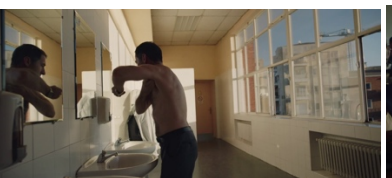
[F.11]



[F.12]



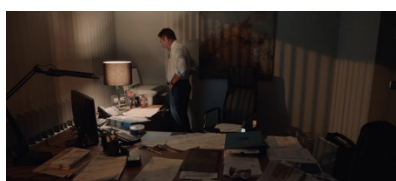
[F.13]



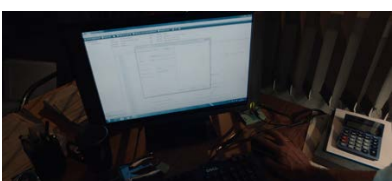
[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



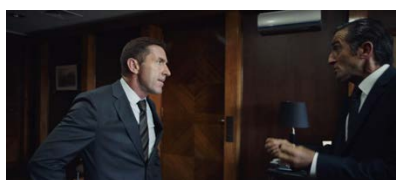
[F.19]



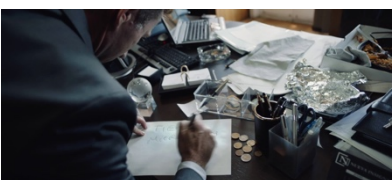
[F.20]



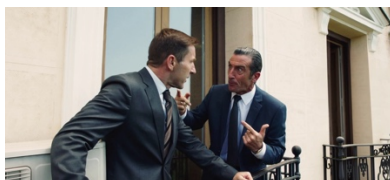
[F.21]



[F.22]



[F.23]



[F.24]



[F.25]



[F.26]



[F.27]

VI.9.4.8. *Boi* (2019)

El filme *Boi* (Jorge M. Fontana - Pablo Díaz-Reixa «El Guincho», 2019) es la ópera prima del cineasta barcelonés Jorge M. Fontana. El realizador catalán ya era un prolífico cortometrajista antes del rodaje de este largometraje¹⁷².

Boi presenta la Barcelona del Mobile World Congress como una ciudad llena de enigmas y de luchas subterráneas. Su protagonista, Boi es un joven que, después de que una editorial rechace publicar el libro que acaba de escribir y que su novia le abandone, se encuentra sin rumbo. Entonces comienza a trabajar como conductor privado en una compañía de VTC, que le asigna como primeros clientes a Michael y Gordon, dos empresarios de Singapur, que han llegado a Barcelona para cerrar un acuerdo comercial, que van a precisar que su chófer les preste ayuda más allá de sus obligaciones profesionales. En su vehículo negro, Boi recorre las calles de una Barcelona de diseño imaginando en su bloc de notas toda una galería de situaciones, intrigas y personajes enigmáticos en un filme que hibrida los géneros de las *road movies*, el *thriller* negro urbano, la comedia y el drama.

El filme es prolífico en referencias intertextuales, mostrando su relación más evidente con la película *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, pero conectando de diferentes maneras con los filmes líricos de conductores como *Noche en la Tierra* (1991) y *Paterson* (2016), de Jim Jarmusch, y con la filmografía de David Lynch, por su tono surrealista y sofisticado, en el que están presentes los clubes tapizados en terciopelo azul, que refieren al filme *Blue Velvet* (1989).

Boi, como alter ego del realizador del filme, trata de revelar la trascendencia de las cosas ínfimas y cotidianas, desvelando la pesadilla de las realidades que se ocultan en los pliegues y detalles de lo cotidiano a la manera que ocurre en *Lo que esconde Silver Lake* (2018), de David Robert Mitchell, pero en el contexto de la oscura ciudad barcelonesa. El filme de Fontana también refiere al estilizado y nocturno *noir* de Michael Mann en *Collateral* (2004).

En definitiva, la película rebosa postmodernidad como depósito de referentes cinematográficos. Los libros y las fotografías con un «je t'aime» en la dedicatoria, y la canción «Tú serás mi baby» de Les Surfs, sugieren una nueva y posible Nouvelle Vague que considera al cine como una forma de autoconocimiento personal y a la condición humana desoladoramente aislada en el marco de la sociedad.

Por otro lado, las producciones cinematográficas postmodernas evidencian los efectos de la globalización, la transnacionalidad y el cosmopolitismo. En *Boi*, el uso de varios idiomas

¹⁷² Entre los cortometrajes más destacados de Jorge M. Fontana se encuentran: *Carlota*, *The Last Romantic*, *Adiós Forastero* y *Nueva Época*.

(español, catalán, inglés, francés y chino) por parte de sus protagonistas aparecen en el filme de un modo muy natural. En este sentido, su protagonista es un conductor políglota que habla español, catalán en su entorno familiar, e inglés y francés como conductor de VTC. También se emplea el chino mandarín en algunos diálogos de la pareja de ejecutivos de Singapur.

Al comienzo del filme suena la canción «Tú serás My Baby» en la versión de Les Surfs¹⁷³. Además de cumplir una función nostálgica, este comienzo puede considerarse un guiño a la película *Malas calles* (1973), de Scorsese, en la que podíamos escuchar el popular tema «Be My Baby», del grupo musical The Ronettes. En este sentido, Jorge M. Fontana se declara un enamorado de la producción de Phil Spector de los sesenta:

Creo que la calidez y la nostalgia de esas canciones le sentaban bien al personaje de Boi por su cadencia anacrónica y romántica. En una película como esta, en la que se establecen tantos cambios de idiomas, quise forzar la propuesta hasta el final y optar por su versión en español. Además, es una canción que funciona como un mantra para Boi. La escucha, la canta, la silba, etc. Y lo hace para invocar el personaje de Anna. Y tal como anuncia un hombre misterioso a través de la radio en la introducción de la película, jamás vas a sentir lo mismo al decir las cosas en tu idioma nativo que en otro ajeno¹⁷⁴.

La banda sonora original de *Boi* ha sido producida en su mayoría por el músico canario afincado en Barcelona, Pablo Díaz-Reixa, alias «El Guincho»¹⁷⁵, y cuenta con la coautoría de Pau Riutort. *Boi* es la primera banda sonora de su carrera. La figura de «El Guincho» evidencia el comienzo de una nueva relación entre intérprete, compositor y productor musical en el ámbito de la creación de bandas sonoras. El filme cuenta, además, con «Qualia», un tema original de Mark Cunningham, músico de New Jersey que formó parte de la nueva ola neoyorquina de finales de los setenta con su grupo Mars. La banda sonora incluye también una pieza original del enigmático artista Gracias Miami, una música de gesto latino y urbano producido por Fakeguido y el propio «El Guincho», bajo el título «BCN runs Miami».

¹⁷³ Les Surfs fue un grupo musical procedente de Madagascar que gozó de gran popularidad en el mundo francófono y en el de habla hispana en los años sesenta. Su mayor éxito fue la adaptación al francés y español del éxito de The Ronettes «Be My Baby», titulado en español «Tú serás mi baby».

¹⁷⁴ Véase la entrevista al realizador en la dirección URL: <<https://www.mondosonoro.com/noticias-actualidad-musical/estreno-mark-cunningham-boi-jorge-fontana/>> [Consulta: julio de 2020].

¹⁷⁵ *Boi* es a primera banda sonora cinematográfica compuesta en la carrera de Pablo Díaz Reixa, «El Guincho», uno de los músicos y productores con mayor proyección internacional de la actualidad. Es reconocido internacionalmente por sus álbumes «Alegranza» y «Pop Negro», especialmente por el single «Bombay». Además, colaboró con Björk en su álbum «Biophilia» y ha sido productor de «El mal querer», de Rosalía.

Las referencias musicales que comparten los creadores de música de *Boi* son la banda sonora de la película de animación japonesa *Akira* (Katsuhiro Ōtomo - Geinoh Yamashirogumi, 1988), la obra de Philip Glass y alguna pieza instrumental muy concreta de The Beach Boys. También se perciben ecos de las bandas sonoras de las películas de terror italianas de Dario Argento como *Suspiria* (1977), compuesta por Goblin.

La banda sonora de *Boi* manifiesta una estética minimalista electrónica, con arpegiadores y capas de sintetizadores que le otorgan un carácter «antinarrativo» e hipnótico. Este gesto postminimalista aparece en el filme mezclado con elementos orgánicos y acústicos como palmas, congas, *shakers*, sonidos corporales, *steel drums*, entre otros, que se emplean con el objetivo de acercar al público al carácter del protagonista y expresar mediante procesos enactivos la velocidad del vehículo en el que se desplaza, a la vez que ayuda a construir el ritmo narrativo general de la película, mostrando una mezcla de tempos de música africana, ritmos aditivos tres contra dos y también tempos de seis por ocho.

La música de este filme se articula a partir de *leitmotiven* que permanentemente podemos escuchar a lo largo de todo el filme y que ayudan a introducir al público en la película y en la mente del protagonista. Se trata de piezas electrónicas minimalistas que permiten identificarse con la relación que tiene Boi con Michael y Gordon, y con sus reflexiones interiores. Esos *leitmotiven* se ven modificados a medida que la historia avanza y madura con el crecimiento de Boi, cambiando la instrumentación, la producción, el tempo, etc.

En *Boi* el paisaje sonoro urbano de la ciudad de Barcelona se construye con el sonido de motores, aceleraciones, frenazos, claxon, y silbatos de la guardia urbana. La música emula el movimiento del vehículo y diferencia los espacios sonoros del interior y el exterior del vehículo asemejando la velocidad del vehículo con el que Boi se desplaza por la ciudad, cambiando su gestualidad musical hacia un discurso más rítmico cuando avanza y más estático cuando se detiene.

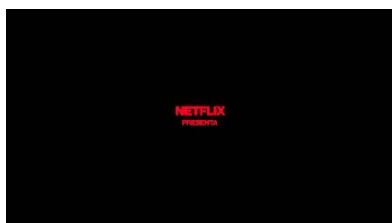
El teléfono móvil es otro elemento omnipresente en el filme como medio de comunicación entre personas. La voz característica de José Sacristán interviene como el jefe de la compañía de VTC dando indicaciones al joven conductor a través del dispositivo bluetooth del vehículo.

La secuencia que hemos seleccionado para su análisis es la inicial del filme. El comienzo de *Boi* entabla un diálogo intertextual explícito con el inicio de la película *Blue Velvet* (1989), de David Lynch, en la que las imágenes costumbristas de un barrio acomodado de Estados Unidos se acompañan de la canción homónima, popularizada por Bobby Vinton en 1963, creando un paisaje audiovisual en que funciona la nostalgia y en el que la aparente tranquilidad

que suscitan las imágenes idílicas y la música esconde los extraños hechos que acontecerán en el transcurso del filme.

Los títulos de crédito iniciales de *Boi* se acompañan en lo sonoro de una emisión de radio en que se van sintonizando diferentes emisoras, entre las que escuchamos diferentes programas: pronósticos meteorológicos, de enseñanza de la lengua inglesa, etc. [F.1-3]. En ese preciso momento, desde el fondo negro, comienza a iluminarse una sala en cuyo centro observamos un florero con un ramo de flores marchitas que se va iluminando tenuemente sobre el que sobreimpresiona el título del filme en letras rojas [F.4-5]. Esta tipografía está fuertemente arraigada en el imaginario audiovisual postmoderno: alude en su formato a los carteles de neón de las cafeterías americanas de los años cincuenta, pero en el juego intertextual postmoderno, también conecta con el cine de ciencia ficción, configurando un paisaje audiovisual en el que la nostalgia y la continua actualización a través de las estéticas retro actúan sobre el espectador.

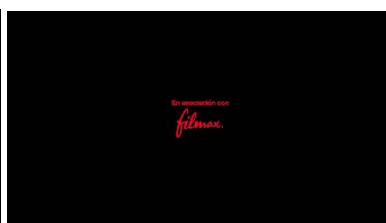
Entonces, el dial de la radio se detiene en un programa radiofónico en el que un oyente dedica la canción «Tú serás My Baby», de Les Surfs, a su amada. La presentadora le interroga sobre el por qué de la elección de la versión en castellano de la canción, a lo que el oyente responde: «si lo mira bien, jamás va ha ser lo mismo decir “te quiero” en el idioma de tus entrañas».



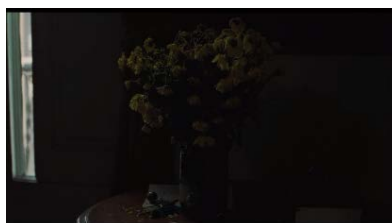
[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



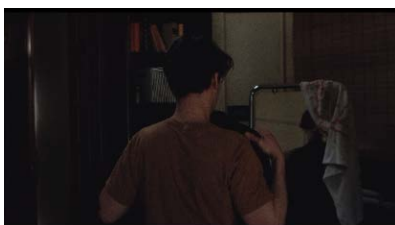
[F.6]

Mientras escuchamos la canción «Tú serás My Baby», Boi, que miraba absorto a través de una ventana, se prepara para afrontar el día, retira a su perra de su camino y se dispone para vestirse con el traje de trabajo. Varias llamadas al móvil de unos clientes le advierten de que ha

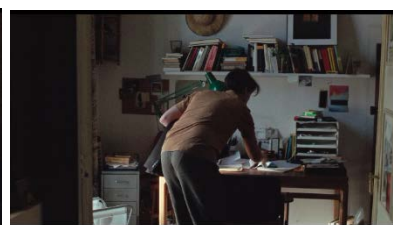
olvidado recogerlos [F.7-9]. El joven conductor se apresura por las dependencias del domicilio en la busca de un dossier en el que aparecen los datos del servicio que tiene que realizar [F.10-15].



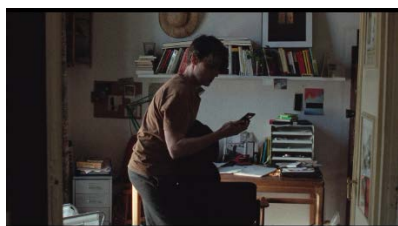
[F.7]



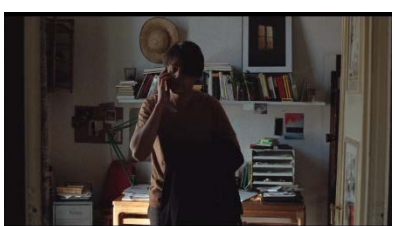
[F.8]



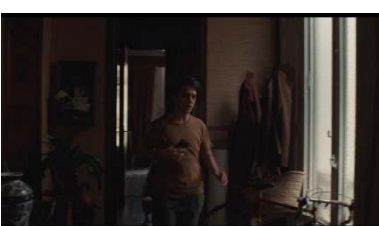
[F.9]



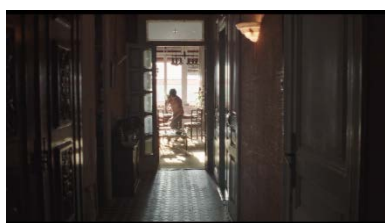
[F.10]



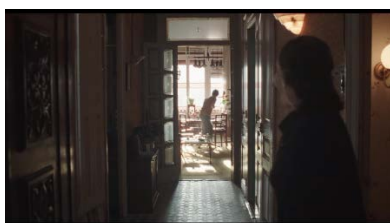
[F.11]



[F.12]



[F.13]



[F.14]



[F.15]

Boi sigue al teléfono en conversación con los clientes con los que se comunica en inglés. Miente diciendo que está en la terminal del aeropuerto contigua a la que los clientes han llegado al país [F.16-19]. En ese preciso momento comenzamos a escuchar una música rítmica, interpretada con palmas y congas, que se emplean con el objetivo de acercar al público al carácter del protagonista y expresar mediante procesos enactivos la velocidad de la vida moderna y del vehículo en el que el protagonista se desplaza hacia el aeropuerto, a la vez que ayuda a introducirnos en el ritmo narrativo general de la película, mostrando una mezcla de tempos de música africana, ritmos aditivos tres contra dos y también tempos de seis por ocho.

Un corte en el metraje muestra el plano del vehículo negro que conduce el protagonista circulando por la ciudad de Barcelona. En el plano detalle de la rueda del coche se sobreexpone el título del primer capítulo del filme: «Day One», que se acompaña de su transcripción en caracteres de la lengua china [F.20]. Entonces, mientras el vehículo negro circula por las calles de la gran ciudad, al discurso rítmico se le suma un ostinato de sonidos electrónicos que sutilmente conectan al espectador con la música electrónica de la filmografía de la década de

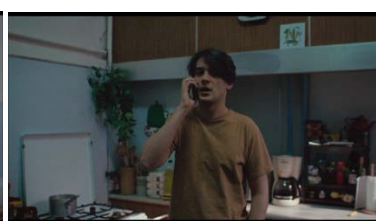
los ochenta, que se hace más explícita cuando aparecen unos sonidos arpegiados característicos de los sintetizadores de esa época, que se toman como referente nostálgico del pasado, pero que continúan marcando el carácter enactivo de la secuencia [F.21-24].



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



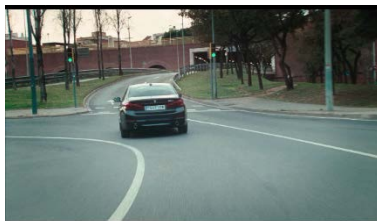
[F.20]



[F.21]



[F.22]



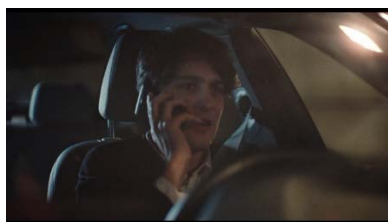
[F.23]



[F.24]

Un nuevo corte en el metraje nos ofrece, mediante un trávelin, la imagen del joven chofer mientras se apresura por el aparcamiento del aeropuerto [F.26-27]. El discurso sonoro rítmico y obstinado que mezcla las sonoridades orgánicas de los instrumentos de percusión con los sonidos sintetizados continúa otorgando a la secuencia un ritmo trepidante, pero también favorece la creación de un clima enrarecido que conecta con la peculiar psicología de su protagonista y con el mundo tecnológico de la ciudad cosmopolita en la que se desarrolla la narración.

Boi corre por las cintas transportadoras del aeropuerto mientras que, a través de la conversación que mantiene por el teléfono móvil, trata de localizar a los clientes. Por fin logra encontrarlos, se dirigen en la cinta transportadora en sentido contrario. Al verse por primera vez, los clientes de rasgos orientales muestran su disgusto por el retraso, uno de ellos mira su reloj de pulsera [F.28-33]. La música cesa.



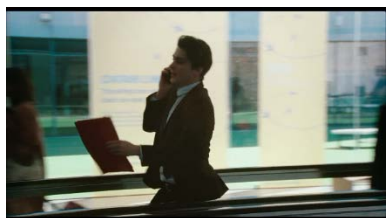
[F.25]



[F.26]



[F.27]



[F.28]



[F.29]



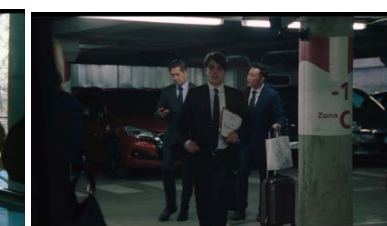
[F.30]



[F.31]



[F.32]



[F.33]

En síntesis, podemos afirmar que la banda sonora de *Boi* se configura a base de música electrónica con ostinatos rítmicos, arpegiadores y capas de sintetizadores que le otorgan un carácter «antinarrativo» e hipnótico. La sonoridad electrónica aparece en el filme mezclada con elementos orgánicos y acústicos como palmas, congas, *shakers*, sonidos corporales, *steel drums*, entre otros, que se emplean con el objetivo de acercar al público al carácter del protagonista y expresar mediante procesos enactivos la velocidad del vehículo en el que se desplaza, a la vez que permite construir el ritmo narrativo general de la película, representando la frenética actividad de la vida en una ciudad tecnológica y cosmopolita como la actual Barcelona.

VI.10. PAISAJES SONOROS Y EMPATÍA CON LA IMAGEN

Para Michel Chion (1993 [1990]: 232) la música en el cine tiene dos modos de crear una emoción específica en relación con la situación que se muestra en pantalla.

En el primero, la música expresa una emoción análoga a la que se observa en la escena, que se consigue por medio de los códigos culturales de la emoción (tristeza, alegría, etc.) y del movimiento. Hablamos entonces de «música empática» en el mismo sentido que empleamos

el término «empatía» para referirnos a la facultad de experimentar en uno mismo los sentimientos de los demás.

En el segundo, por el contrario, la música muestra una «indiferencia ostensible ante la situación» (Chion, 1993 [1990]: 233), progresando de manera mecánica, imparable e irremediable. La escena se desarrolla sobre el fondo de esta «indiferencia» provocando, en lugar de la congelación de la emoción, su fuerte intensificación, surgiendo así lo que denomina «efecto anempático».

En su definición Chion restringe el empleo del efecto anempático a la música diegética, refiriéndose a «las innumerables músicas de organillo, de celesta, de caja de música y de orquesta de baile, cuya frivolidad e ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla» (Chion, 1993 [1990]: 19).

El efecto anempático ha adquirido tal relevancia en el cine que ha llevado a relacionarlo con la esencia misma del medio cinematográfico, con su mecánica oculta. Así, a través de la «música anempática» se desvela la materialidad tecnológica del cine, permitiendo que emanen emociones a partir de una trama que ha sido construida y se materializa de un modo mecánico (rodaje, montaje y proyección).

El efecto anempático, la mayoría de las veces, se consigue a través de la música, pero está también presente en la utilización de ruidos. Chion ejemplifica esta función señalando las escenas de intensa violencia o en las que, tras la muerte de un personaje, sigue presentándose un sonido cualquiera (el ruido de una máquina, el zumbido de un ventilador, el chorro de una ducha, etc.), como si no pasara nada, por ejemplo, en *Psicosis*, de Hitchcock, o en *El reportero*, de Antonioni.

En realidad, el efecto anempático se puede conseguir con músicas diegéticas y extradiegéticas, pero para ello debe existir una diferencia «ostensible» entre el carácter psicológico de la escena y el de la música.

Chion señala que hay también músicas que no son ni empáticas ni anempáticas, que tienen o bien un sentido abstracto, o una simple función de presencia, un valor de indicador y, en todo caso, sin resonancia emocional precisa.

La correspondencia y la contradicción empática entre el ambiente psicológico de la imagen y el paisaje sonoro utilizado provocan en el público, respectivamente, una afinidad o un rechazo, y en el segundo caso, la consecuente intensificación emocional con la acción que se muestra en la pantalla.

Además, la anempatía, o diferencia de ambiente psicológico entre música e imagen, se utiliza en muchas ocasiones para distanciar emocionalmente al público respecto de la acción. Este efecto ocurre con frecuencia en escenas de acción donde, súbitamente, la música se vuelve lenta y reflexiva, lo que provoca en el espectador pasar de estar dentro de la acción a observarla de un modo distante. Puede utilizarse también en el caso de una música alegre que acompaña a un drama, o una música siniestra en una situación alegre, con dos efectos diferenciados, la intensificación del sentimiento que se trata de expresar a través la imagen en el primer caso, o dando lugar al distanciamiento del espectador de lo que aparentemente está ocurriendo en la pantalla en el segundo.

Para ejemplificar la forma en que se utiliza la empatía de la música con la imagen analizaremos las secuencias iniciales de dos películas: *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa - Lucio Godoy, 2002) y *La isla mínima* (Alberto Rodríguez - Julio de la Rosa, 2014).

En el primer caso, Lucio Godoy compuso una música manifiestamente anempática con las imágenes, que funciona desde el comienzo del filme como una declaración de intenciones que aporta el punto de vista desde el que el espectador debe interpretar la narración, distanciándole de la violencia que muestran las imágenes de una manifestación de trabajadores.

En el segundo, trataremos de mostrar cómo no siempre es tan evidente la relación unívoca, de concordancia o de contradicción, entre el *pathos* que muestra la música y el que manifiestan las imágenes, lo que evidencia la complejidad empática que presentan ciertas secuencias. Como trataremos de mostrar, en la escena en cuestión, la música evoluciona sutilmente de la tranquilidad a un cierto desasosiego, modificando de esta manera el significado que las imágenes, cuyo tratamiento no cambia en esencia en toda la secuencia, tienen para el espectador, forzándole a apreciar ciertos matices de unas imágenes que en principio parecían neutras, consiguiendo así mover las emociones del espectador desde la calma a un estado de ansiedad.

VI.10.1. *LOS LUNES AL SOL* (2002)

Como señala Teresa Fraile Prieto (2008: 471), *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa - Lucio Godoy, 2002) representa un claro ejemplo de la utilización de la música incidental en películas pertenecientes a lo que Ángel Quintana (2005: 10-31) denomina «realismo tímido» que, en algunos casos, podríamos denominar realismo social irrealista¹⁷⁶.

¹⁷⁶ El «realismo tímido» es una categoría cinematográfica definida por el investigador Ángel Quintana o que en algunos casos podríamos llamar *realismo social irrealista*. Carlos Losilla describe las referencias al contexto social

Para este autor (Quintana, 2005: 18) «la mayoría de las películas del realismo tímido se caracterizan por su deseo de constituirse como mundos autónomos donde las leyes del guion [*sic.*] adquieren más importancia que el mundo que se quiere reflejar». Este cine no trata tanto de mostrar un retrato de la realidad, sino que pretende ser una relectura, una reinterpretación o reconstrucción de los hechos reales.

Las películas que, como *Los lunes al sol*, reflejan dramas sociales resultan muy propicias para la inclusión de canciones, sobre todo de músicas populares, porque, como afirma Fraile (2008: 471), «se inscriben en contextos locales y tienden a realizar una función estética de ambientación de tiempo y lugar». No obstante, siguiendo con los argumentos de esta investigadora, la música incidental sigue resultando muy conveniente y, para algunos directores, casi totalmente necesaria. En este sentido, lo más habitual en estas películas es la alternancia, por un lado, de música incidental, como es el caso del bloque musical que estudiaremos en este apartado, subrayando el contenido narrativo y, por otro lado, la aparición de canciones de diversos estilos musicales, lo que para esta musicóloga implica una mayor renovación formal.

Según Fraile, la música incidental responde en estas películas a un tipo de narrativa clásica donde la ambientación en escenarios realistas se contrapone estéticamente a la música compuesta exprofeso para la película, en cuyo estilo neutro predomina la función expresiva que refuerza el contenido sentimental de la narración, en lugar de la función de ambientación. Pero es precisamente la unión entre esta estética realista en las imágenes y el uso de la música incidental más neutra la que da una mayor apariencia de verosimilitud a este género, puesto que la música se introduce como mecanismo de sutura (Gorbman, 1987) e involucra al auditorio en la historia, suscitando la identificación del espectador con los sentimientos de los personajes. Por este motivo, «la forma de utilizar la música en las películas de lo que Quintana llama el realismo tímido, es la prueba de que las estructuras clásicas siguen presentes en el fondo de su construcción narrativa» (Fraile Prieto, 2008: 471).

hechas por el cine como un presente falseado. Este grupo de películas encarna el giro que dio la temática del cine español a partir de la segunda mitad de la década de los noventa, respecto de los primeros años noventa, pues comienzan a aparecer algunas obras que se pueden enmarcar en el realismo social entre las que pueden incluirse *Barrio* (Fernando León, 1998), *Los lunes al sol* (Fernando León, 2002), *Princesas* (Fernando León, 2005), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Tè doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *El bola* (Acheró Mañas, 2000), *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), o *Se buscan fulmontis* (Alex Calvo Sotelo, 1999). En ellas se tratan asuntos como la marginación, el desempleo, la prostitución, la discriminación de género, la violencia doméstica, los problemas de los homosexuales y la inmigración.

La película fue concebida en un principio sin música original, incluyendo tan solo temas preexistentes, pero el director llegó a la conclusión de que era más conveniente utilizar la música de un compositor para secuencias concretas. Por este motivo, en el montaje que se utilizó como referencia para la composición se incluyen temas seleccionados por el propio director (*temp tracks*), de los que al final permanecerá solo el tema «On the Otherside of the World» de Tom Waits, al que se añadieron otros como «La Mer», de Charles Trenet, «Ni tú ni nadie», de Nacho y Carlos García Berlanga, interpretada en un karaoke por los protagonistas, «Volare», de Domenico Modugno, y una balada sin letra con ritmo de bossa nova, el «Tema de amor», de Carlo Coupe. En otro orden de cosas también aparece el «Rondo Allegro» del *Concierto para violín y orquesta*, Op. 61, de Ludwig van Beethoven, que se utiliza en la secuencia paródica en que Santa (Javier Bardem) rompe una farola propiedad de los astilleros.

El tema principal de *Los lunes al sol* es muy simple, es casi una nana, compuesto por tres acordes, y la instrumentación también incluye pocos instrumentos, entre los que destaca el empleo de la melódica, un timbre muy similar al del acordeón, que manifiesta un marcado carácter nostálgico. Desde el comienzo, Fernando León manifestó su deseo de que el tema principal apareciera en cinco momentos de la película, uniendo a los personajes, por lo que suena en diversas secuencias con variaciones sobre todo instrumentales, de tempo, cambios muy sutiles.

Lucio Godoy compuso para la primera secuencia de *Los lunes al sol* una música anempática, que escuchamos mientras vemos aparecer los títulos de crédito, y que funciona desde el comienzo del filme como una declaración de intenciones que aporta el punto de vista desde la que el espectador debe interpretar la narración, gestionando así sus emociones.

Mientras escuchamos la música, los títulos de crédito iniciales se acompañan de las imágenes de una manifestación de los trabajadores que han sido despedidos por el cierre de unos astilleros. Se trata de imágenes documentales grabadas en Gijón para la televisión que muestran a los obreros enfrentándose a la policía¹⁷⁷. En este sentido, en varios de los planos podemos observar fugazmente la presencia de varios reporteros gráficos: cámaras y fotógrafos.

En las primeras imágenes aparece al grueso de los trabajadores realizando una marcha pacífica por las calles próximas al astillero [F.1-2]. El comienzo de la secuencia se hace coincidir con el momento en que empezamos a escuchar la música compuesta por Lucio Godoy

¹⁷⁷ En el mes de febrero de 2002 grupos de trabajadores del astillero privado Naval Gijón (Nagisa) tuvieron enfrentamientos con las fuerzas antidisturbios de la policía para protestar por la extinción de los contratos de casi un centenar empleados eventuales. Las protestas tuvieron una importante repercusión en los distintos medios de comunicación de la época.

que es interpretada por una melódica, manejada por el propio compositor, y una guitarra acústica. Este tema musical de entrada se caracteriza por presentar un tempo pausado y un carácter tranquilo, triste y melancólico, que se escucha sin sonido directo, solo la música, contrastando así con la contundencia que se muestra en las imágenes. De esta manera, como señala Fraile (2008: 472) la música aporta la perspectiva con la que han de interpretarse las imágenes, desde un punto de vista crítico, «puesto que el espectador comprende este contraste audiovisual significativamente, e interpreta la escena dentro de la narración de una injusticia, identificando una situación doliente, y no un simple enfrentamiento entre la policía y los trabajadores [...]. La música empuja la mirada hacia la perspectiva requerida por director, en uno de los mecanismos más sutiles y útiles del cine».

La cabecera de la marcha porta una pancarta en la que se reivindica la necesidad de ayudas y empleo [F.3]. La manifestación, que comienza siendo pacífica, marcha ante la mirada de la policía que permanece apostada a los lados de la calle [F.4-5]. En ese preciso momento, sin que se produzca ningún cambio sustancial en el discurso sonoro, los agentes de policía comienzan a golpear a los manifestantes con sus porras [F.6-7].

Los obreros construyen barricadas con neumáticos que, a continuación, prenden en llamas [F.8-10]. El humo de las llamas asciende hacia el cielo mientras la cámara enfoca el cartel de los astilleros que simbólicamente aparenta arder en llamas [F.11]. Los trabajadores cubren sus rostros para protegerse del humo y evitar ser identificados [F.12].



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



[F.11]



[F.12]

Algunos antidisturbios comienzan a disparar botes de humo para disolver a los manifestantes [F.13-14]. Los obreros se atrincheran utilizando los materiales industriales que están a mano [F.15]. En su trayectoria, los botes de humo lanzados por la policía dejan tras de sí estelas de humo otorgando a la secuencia un cierto sentido estético, si se quiere poético [F.16-17].

Los manifestantes lanzan piedras y otros objetos contra la policía. Los agentes de policía retiran a rastras a un manifestante para su posterior detención [F.18]. Los obreros atienden a los compañeros heridos. Uno de ellos es retirado en camilla para recibir cuidados médicos [F.19-20]. Es en ese preciso momento en el que aparece sobre expuesto, en el ángulo inferior derecho de la pantalla, el título de la película, en letras minúsculas blancas y con una tipografía muy sencilla, sin pretensiones, lo que denota la humildad y cotidianidad con la que se pretende narrar la historia, dejando en todo momento en primer plano a las imágenes del conflicto social y económico que continúa mostrándose en pantalla. En el último plano, un trabajador, a pesar de protegerse con un pasamontaña, se retira del lugar del conflicto con claros síntomas de asfixia como consecuencia de la inhalación de los gases lacrimógenos lanzados por la policía [F.21].



[F.13]



[F.14]



[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]



[F.19]



[F.20]



[F.21]

La música de esta secuencia introductoria es acorde con el tono general de la película, que no trata de ser realista, sino la narración de un cuento, de una fábula. El mismo Fernando León de Aranoa, director de la película, afirma que «Los lunes al sol no es una película realista», por este motivo elige incluir música en lugar de silencio o el sonido directo de ambiente grabado en las manifestaciones, que hubieran procurado en el espectador un punto de vista más objetivo. El director explica así al compositor el tipo de música que buscaba para esta primera secuencia:

Esto es una fábula. Había una vez unos señores que trabajaban en una fábrica y se enfadaron mucho y tomaron la fábrica. Vinieron unos señores con casco a reprimirlos para sacarlos de ahí. Se pelearon, etc. Quisiera una música como de cuento (Cueto, 2003: 243).

El mismo paisaje sonoro se impone durante todo el metraje de la película aportando una atmósfera musical cálida, melancólica y envolvente para la narración. Según Fraile, 2008: 473) «diversos clichés musicales se adecuan a los momentos específicos de la película; de la misma manera, en ésta y en otras obras cinematográficas, los personajes suelen estar contruidos según tipologías, de modo que los *leitmotiven* se adaptan para definir el carácter de cada personaje».

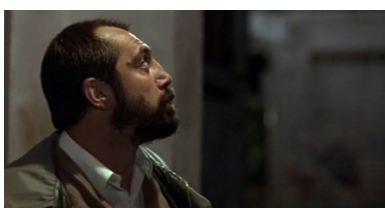
También es característica la sonoridad de la melódica en el «Tema de Amador». En las imágenes de esta escena principal de la película se presenta el suicidio de Amador, un anciano alcohólico y en paro que había sido abandonado por su mujer, de una manera muy sofisticada.

Ante la ausencia prolongada de Amador en el bar en que los protagonistas del filme se reúnen, Santos decide acercarse a su domicilio para comprobar que se encuentra bien. Al llegar al portal llama al contestador automático, pero nadie responde [F.1]. Santos se percató de que la luz que ilumina el acceso al portal parpadea [F.2-3]. Entonces se aleja de la entrada al edificio y mira hacia arriba, percatándose de que es el cuerpo de Amador, en su caída desde el piso en que vivía, el que ha producido el desperfecto [F.4]. Santos rompe a llorar mostrando ostensibles gestos de dolor [F.5]. La secuencia finaliza con la imagen del plano general del bloque de viviendas mientras la luz que ilumina el portal deja de lucir simbolizando de una forma muy poética la muerte de Amador [F.6].

El debate sobre la inclusión de música en secuencias realistas resulta patente en la propia opinión del compositor, quien consideraba inapropiada la música en esta secuencia principal de la película: «Discutimos mucho la secuencia de la muerte de Amador, porque yo pensaba que sería mejor sin música: yo creía que la música sobraba» (Cueto, 2003: 243). Pero mientras el compositor opinaba que esta secuencia podría funcionar sin música, el director parecía tener clara su idea fílmica y el papel que debía jugar la música en ella, demandando incluso sincronismos muy estrechos de la música con la acción en algunos planos (la intervención de la melodía doliente de la melódica se hace coincidir con la visión del cuerpo inerte de Amador sobre la cornisa del edificio). En el «Tema de Amador», la melodía triste, pero a la vez arrebatada que interpreta la melódica, que presenta una sonoridad muy cercana a la del acordeón, dialoga con el gesto de algunas composiciones del popular compositor argentino Astor Piazzola, y de la corriente del Nuevo Tango; no en vano, Godoy es un compositor también nacido en Argentina.



[F.1]



[F.2]



[F.3]



[F.4]



[F.5]



[F.6]

Además, la música compuesta por Lucio Godoy para el filme *Los lunes al sol* dialoga intertextualmente con la música que el célebre compositor Ennio Morricone compuso décadas atrás para la banda sonora de la película *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 2008). La música del compositor italiano se ha convertido en un referente que media en la evocación de la nostalgia y en la articulación de reflexiones metaficcionales en el cine postmoderno, situando a esta banda sonora como un canon en la reciente historia cinematográfica que ha pasado a formar parte del imaginario audiovisual colectivo.

La popularidad que obtuvieron la película y el tema musical central de *Los lunes al sol* dio lugar a que el realizador italiano Sergio Castellitto pidiera a Godoy que compusiera una música similar para una de las escenas, *Un paio di scarpe rosse* [*Un par de zapatos rojos*], de su filme *No te muevas* (*Non ti muovere*, 2004), a lo que el compositor accedió a regañadientes. En palabras del propio Godoy: «Al final tuve que ceder y hacer algo muy parecido y que realmente no disfruté»¹⁷⁸.

En síntesis, podemos afirmar que, en la secuencia analizada, la posición distante que el espectador adopta con respecto a lo que ocurre en las imágenes se consigue a través de una música con una fuerte carga nostálgica. En la primera secuencia del filme, paradójicamente, el distanciamiento que provoca un paisaje sonoro que no empatiza con las imágenes, permite al espectador prepararse para experimentar los sentimientos de unos personajes atrapados sin salida en un conflicto social y económico. La secuencia, de claro carácter «antinarrativo», permite al espectador alcanzar un estado reflexivo y crítico con respecto a la representación del conflicto real que se proyecta.

VI.10.2. *LA ISLA MÍNIMA* (2014)

Julio de la Rosa es un cantante y compositor español de pop rock con formación en el campo de la comunicación audiovisual¹⁷⁹. Es el compositor de varias de las bandas sonoras de las películas del director y guionista sevillano Alberto Rodríguez desde *7 vírgenes* (2005),

¹⁷⁸ Entrevista a Lucio Godoy publicada en la dirección URL: <http://www.bsospirit.com/entrevistas/luciogodoy.php> [Consulta: julio de 2019].

¹⁷⁹ Julio de la Rosa (Jerez de la Frontera, 1972) ha sido cantante y guitarrista del grupo de música pop El Hombre Burbuja entre 1995 y 2002. Estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad de Sevilla.

pasando por *After* (2009), *Grupo 7* (2012), *La isla mínima* (2014) y, la más reciente, *El hombre de las mil caras* (2016).

Nos detendremos en el cuarto de estos filmes: *La isla mínima* (Alberto Rodríguez - Julio de la Rosa, 2014). La película se desarrolla en un espacio y un tiempo bien definidos: la Transición española de principios de los años ochenta en las marismas del río Guadalquivir. Allí tiene lugar un *thriller* en el que sus protagonistas, los inspectores de policía Pedro (Raúl Arévalo) y Juan Robles (Javier Gutiérrez), tratan de desenmascarar al responsable de un crimen a la vez que se adentra al público en la España de ese periodo histórico.

En *La isla mínima* los contextos históricos y sociales que se dan cita para evocar el pasado son diversos. En primer lugar, el periodo en el que transcurre la narración queda definido por un rótulo que preside una de las primeras escenas de la película: «20 de septiembre de 1980». La Transición se entiende en el filme como una época cargada de significados en la que lo nuevo, la democracia, se encuentra con el viejo régimen franquista, que continuaba vivo en ciertas personas y costumbres. Por este motivo, en las imágenes aparecen continuas alusiones a los estertores de apoyo al antiguo régimen franquista que aún se perpetuaban en la incipiente democracia y que sirven para definir un contexto geográfico, político y social muy específico: el de las marismas como un entorno anclado en los usos y costumbres del pasado. En este sentido, en *La isla mínima* son frecuentes las citas con función contextualizadora. Por ejemplo, en el informativo que se muestra en la televisión de la fonda donde se alojan los inspectores de policía se emiten las imágenes de una manifestación en Santoña (lugar de nacimiento de Luis Carrero Blanco). Otro ejemplo son las fotografías, tamaño carnet, de Franco, Hitler y Mussolini que podemos ver sobre el crucifijo colgado en la pared de la habitación donde se alojan. Estas citas se muestran en los primeros minutos del metraje del filme resaltando desde un principio la importancia que se otorga a la contextualización de la narración.

Por otro lado, en el filme se muestran algunas fotografías de *Marismas del Guadalquivir* (1991-96), obra del fotógrafo sevillano Atín Aya (Sevilla, 1955 – Sevilla, 2007)¹⁸⁰, realizadas en el contexto de los años noventa que, como veremos, son citas claves en el filme porque

¹⁸⁰ El proyecto más reconocido del fotógrafo Atín Aya (Sevilla, 1955 – Sevilla, 2007), *Marismas del Guadalquivir* (1991-96) sirvió de inspiración a Alberto Rodríguez y a su director de fotografía, Alex Catalán, para el rodaje del filme. Una fotografía que atrapa tanto al paisano como al paisaje y que muestra un dominio depurado de la luz, los contrastes y el volumen. La obra de Aya refleja un marcado carácter escénico, que toma su referente de la pintura. Como gran retratista, en la obra de Aya florece un instinto antropológico que, por un lado, le obliga a detenerse en los detalles que envuelven la vida cotidiana, pero que, por otro, le motiva a componer sin olvidarse del gran decorado vital como un protagonista más.

expresan de una forma muy sintética las condiciones adversas de la vida diaria de los marismeños. La fotografía en blanco y negro de *Aya* retrata a unos protagonistas marginados por la historia, los de la España sin Transición, los que no lograron salir de la humildad y la escasez para alcanzar el bienestar. Sin embargo, las fotografías de *Aya* no denotan explícitamente el periodo histórico en el que se tomaron, impregnando así al filme de un clima nostálgico que alude a un pasado evocado indeterminado.

En la ambientación de la época resulta también fundamental el uso de música preexistente para aludir al paisaje sonoro de los años de la Transición. En este sentido, en el filme podemos escuchar la canción «Yes Sir, I can Boggie», un tema de música *disco* de los setenta del dúo español Baccara. También se escuchan temas como «Alameda's Blues», del grupo sevillano de rock sicodélico Smash, y «Cuba libre» (Lena Fiagbe/Steve Williams).

En *La isla mínima* las secuencias de arrozales y marismas se rodaron en localizaciones próximas al Parque Nacional de Doñana en zonas geográficas como Isla Mayor en la provincia de Sevilla. Las fotografías aéreas de las marismas del Guadalquivir del fotógrafo Héctor Garrido¹⁸¹ que se muestran en la secuencia inicial de la película, sitúan al público de una forma nueva ante la narración, una historia propia del género policiaco que se caracteriza por ser un tanto convencional y estereotipada, posibilitando un nuevo enfoque que adentra al espectador en un estado de conciencia y atención diferentes. El viaje transtextual que realizan las imágenes desde la fotografía al medio cinematográfico pretende ofrecer una nueva mirada al visionado de un género tan estereotipado como es el *thriller*.

Para realizar el análisis de la secuencia de los créditos iniciales de la película nos centraremos en estudiar la función que cumplen estas imágenes de las marismas en el filme.

¹⁸¹ Los planos cenitales que acompañan los títulos de crédito iniciales del filme acentúan el carácter fotográfico de unas imágenes que muestran una estética cuasi pictórica, conectando naturaleza, ciencia y arte. El realizador Alberto Rodríguez tomó la idea de las localizaciones del filme recopilando las imágenes aéreas de las marismas del Guadalquivir que, durante años, mayoritaria entre 2005 y 2008, el fotógrafo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Héctor Garrido, de la Estación Biológica de Doñana, había tomado desde una avioneta en sus vuelos para censar aves. El director comenzó a construir la estética de su película con imágenes de Garrido que encontró en Internet extraídas del libro *Armonía fractal de Doñana y las marismas* (Garrido y García Ruíz, 2008). Los estéticos, pero a la vez extraños, paisajes que complementan la trama de la película conforman lo que el fotógrafo denomina «armonía fractal: el lenguaje de la naturaleza». El tipo de composición y lenguaje fotográfico del trabajo de Garrido es ejemplo de acercamiento entre la naturaleza y la ciencia a través de la expresión artística. Las fotografías de Héctor Garrido aluden, a su vez, a la famosa serie de fotografías *La tierra vista desde el cielo* (1999), de Yann Arthus-Bertrand.

Los planos cenitales de las marismas del Guadalquivir con las que comienza la película son una selección de imágenes de intensos colores de las marismas que muestran un punto de vista cenital que resulta inédito y que aportan al público una nueva mirada con el propósito de redescubrir y, por tanto, de comprender de una nueva manera este entorno natural que muestra una extraña belleza fractal.

La función que cumplen estas imágenes va más allá de la mera función estética. Como señala Miguel Santesmases (2014: 8) «es una función que podríamos denominar de muchos modos: experiencial, sensorial, referencial, documental». En este sentido, lo que conecta con el espectador y le mantiene atento a la pantalla no son el conjunto de pistas que van dando sentido a la historia como rasgo definitorio del género del *thriller*, sino una sucesión de momentos, en apariencia poco relevantes para el desarrollo argumental, en los que el paisaje audiovisual provoca en el espectador un estado de consciencia alterada, un estado psicológico en apariencia placentero, pero que atesora un importante grado de inquietud, creando expectativa y crispación.

Esta selección de imágenes aéreas de la Tierra muestra un punto de vista nuevo e inédito de nuestro planeta con el propósito redescubrir y ofrecer una nueva manera de comprender el mundo en que vivimos. De un modo análogo, en *La isla mínima* el paisaje audiovisual de los planos cenitales de las marismas, que sirve de inicio al filme, y de un buen número de las transiciones en la película, posicionan al público de una forma nueva ante la narración. La puesta en escena del espacio-tiempo, y la visión del mundo que se desprende de ella, se convierten aquí en la verdadera experiencia del filme. En *La isla mínima* «la experiencia sensorial, supera la peripecia narrativa» (Santesmases, 2014: 1).

El verdadero protagonista de *La isla mínima* es el paisaje audiovisual construido a partir de una nueva mirada sobre las marismas, una perspectiva renovada que resignifica el contexto, tanto natural como humano, y que, en consecuencia, aporta nuevos significados al discurso de fílmico. En palabras del fotógrafo Garrido, «las marismas toman el protagonismo, toma[n] decisiones» (Cerillo, 2015). Es ese mundo y la experiencia de él lo que mueve al espectador de la película. La perspectiva innovadora que aportan las imágenes aéreas de Garrido del contexto natural en el que se desarrolla el filme otorga a la secuencia que acompaña a los títulos de crédito iniciales una riqueza visual inusual y sorprendente que, a priori, parece no concordar con el contenido temático de la película, pero que, sin duda, añade valor a la experiencia del espectador. Por este motivo, podemos hablar de un texto visual poético que contrasta con la estética del resto de la película.

El color intenso de las imágenes potencia el efecto de extrañamiento en un espectador que no reconoce del todo lo que se le muestra, consiguiendo alejar las imágenes, aún más, del

mundo real. Como señala Garrido, «Doñana vista desde el cielo muestra colores irreales, estridentes, que no están en la paleta de un pintor o un fotógrafo al uso. Es como una inmersión en un organismo vivo (las venas, el cerebro) pintado por un verde intenso de algas filamentosas propias de la marisma» (Cerillo, 2015). Esas primeras imágenes fractales y la música inquietante, y a la vez delicada, que las acompaña, colocan al espectador desde el inicio del filme en la posición del espectador fascinado, hipnotizado y entregado ante lo que aquellas inauguran. Pero, por otro lado, pueden ser consideradas como «una invitación a no involucrarnos, a mirar la historia desde una cierta distancia» (Santesmases, 2014: 14).

Para *La isla mínima*, De la Rosa ha creado un diseño sonoro que logra una atmósfera de tensión contenida en una banda sonora muy ambiental que resalta la importancia del contexto natural en que se rueda la película. En numerosas ocasiones la música se fusiona con el sonido del medio ambiente natural en que se desarrolla la acción, fundiéndose con el canto de los pájaros, los grillos o las chicharras. El compositor señala que esta es «la banda sonora más larga que he compuesto para una película de Alberto Rodríguez, y también en la que la música está más escondida. En ningún momento cesa y aunque se escuche solo por debajo te va llevando y engañando»¹⁸².

En el conjunto de la banda sonora, la música que se emplea presenta una doble faceta: por un lado, aparenta ser laxa, tranquila, pero atesora la sensación de pesadilla que está a punto de llegar a su culmen de intensidad. Dentro del género de cine negro *La isla mínima* emplea la música para centrar el interés en el drama de los personajes, simbolizado por la música y los parajes encharcados y soleados con tonos que van desde la frondosidad del verdor de los cultivos a los grises y ocre de los campos cosechados de arroz. Aunque hay algunos temas musicales trepidantes que acompañan a las persecuciones la personalidad de la banda sonora se adquiere especialmente en los bloques musicales más serenos.

Antes de que comencemos a ver las imágenes de Garrido, a los títulos de las productoras y otras entidades colaboradoras que aparecen sobre el fondo negro se les ha extraído el color sustituyéndolo por una gradación de grises con una doble intención: por un lado, introducirnos en una película que se va a caracterizar por ser oscura, de tonos poco intensos y, por otro, multiplicar la espectacularidad de las primeras imágenes coloristas de las marismas. Son en total ocho las fotografías que se utilizan. Las imágenes fueron levemente retocadas digitalmente para añadirles movimiento, un leve y lentísimo trávelin que se repetirá luego en varias

¹⁸² Se puede visionar un *making off* sobre la composición de la banda sonora de *La isla mínima* en la siguiente dirección URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=UyZ7RvA90yQ>>.

secuencias, y la inserción del movimiento del vuelo de pequeñas aves. En ellas, se ha respetado la gama cromática, es decir, tienen el color vivo original, que no coincide con los tonos más apagados del resto de la película [F.1-9].

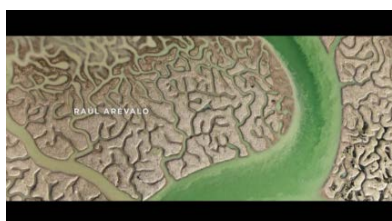
Sumergido en la extraña belleza de la armonía fractal de las imágenes, la música casi hipnótica adormece los sentidos del público a la vez que presenta connotaciones tensas. Esta doble faceta de lo sonoro en la secuencia permite introducirse al espectador en un mundo desconocido: el de un pueblo de las Marismas del Guadalquivir con sus leyes primitivas. Las imágenes con las que comienza la película informan al espectador de lo que la película espera de él, es decir, del lugar desde el que debe experimentarla. En este sentido, la extraña belleza y la inusual perspectiva desde la que se muestran las primeras imágenes del filme provocan en el público una sensación distante, fría, analítica, y a la vez hipnótica, efecto que se ve reforzado por la música que las acompaña. Atrapado por el espectáculo sensorial, el espectador se dejará llevar por la película, sin que la ansiedad por resolver el enigma del asesinato sea su principal preocupación.

Se trata de una música que muestra una base sosegada, tranquila, y un tempo lento, en la que una línea de sonido grave, bien definida por una línea de bajo eléctrico (que luego se interpretará por un sonido sintético y se reforzará sutilmente con un instrumento de percusión), se complementa con un plano en la textura media en el que una serie de acordes son interpretados sucesivamente por distintos tipos de guitarra eléctrica y otros instrumentos de cuerda pulsada como el ukelele. En lo armónico, el cambio de acordes se produce también con una frecuencia tranquila, coincidiendo con cada cambio de compás. Es una composición textural bastante convencional que, sin embargo, experimenta con la producción y postproducción a partir de los sonidos producido por instrumentos tradicionales. En este sentido, escuchemos una línea «melódica» sintetizada en el registro medio que contrasta claramente con el resto de los timbres, más acústicos, que presenta sutiles *glissandi* que provocan en el espectador más tensión. Lo mismo sucede con la particular utilización del efecto *sustain* en la guitarra.

A pesar de su carácter sosegado, la sutil tensión que provoca el sonido electrónico y los sutiles *glissandi* que acompañan la parte final de la secuencia alejan al espectador de la historia que se va a narrar, alterando su estado de conciencia y posicionando su plano de atención en una actitud que fluctúa entre la relajación y la expectativa ante lo que va a acontecer. Según avanza la secuencia el bajo se vuelve más percusivo y se refuerza con un instrumento de percusión que subraya esta línea sutilmente. La textura se hace un poco más densa [F.6-9].

Un plano contrapicado que muestra la disposición en formación de unas aves en vuelo [F.10] supone la finalización de los créditos iniciales que devolverá al discurso fílmico a los

criterios canónicos de una narrativa más convencional [F.11-18]. Sin embargo, el paisaje audiovisual del filme ha quedado ya perfectamente fijado, filtrando en el sentido que se le dará al resto de las imágenes. El ritmo narrativo general del filme se mantendrá lento, la estética de la fotografía procura una imagen poco realista y la música aludirá a la empleada en esta primera secuencia.



[F.1]



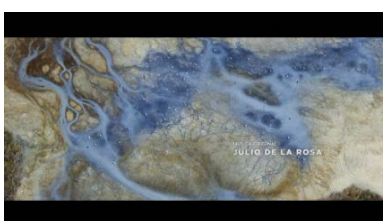
[F.2]



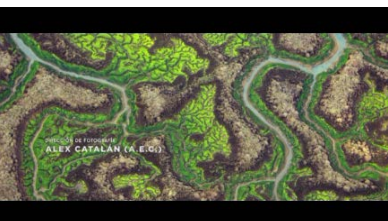
[F.3]



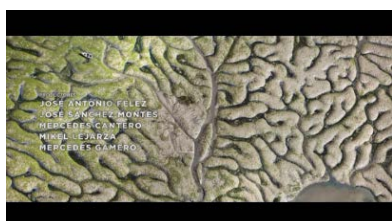
[F.4]



[F.5]



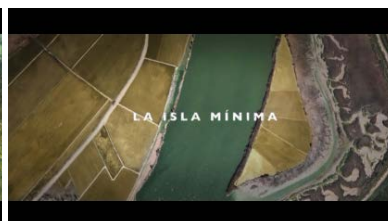
[F.6]



[F.7]



[F.8]



[F.9]



[F.10]



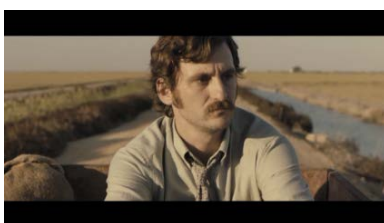
[F.11]



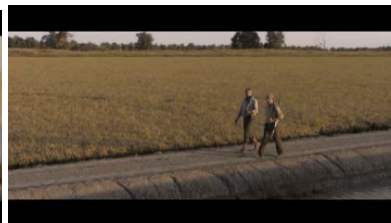
[F.12]



[F.13]



[F.14]



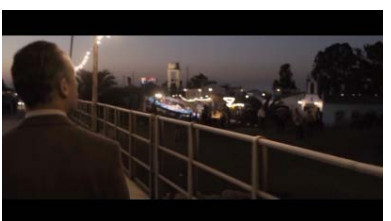
[F.15]



[F.16]



[F.17]



[F.18]

A lo largo de todo el metraje varias secuencias volverán a presentar planos contrapicados y cenitales, sobre todo en las transiciones: en un plano cenital de una carretera por la que los dos protagonistas se trasladan en coche para interrogar a la familia de las niñas desaparecidas mientras unos pájaros pasan por un lado del encuadre; más adelante, en otro plano cenital del cementerio en el que acaban de ser enterradas las dos víctimas o en la secuencia en que una vidente predice el destino trágico de uno de los dos inspectores: «la muerte te esta esperando, ya queda poco», en la que vemos de nuevo la historia desde el cielo, mientras la cámara enfoca una barca en el río en la que se desarrolla la secuencia. También se utilizan imágenes tomadas desde un punto de vista aéreo en la secuencia en el tramo final del filme que tiene lugar en la isla mínima que da nombre a la película mientras vemos caer la lluvia, devolviéndonos a las primeras imágenes fractales. Para concluir, las últimas imágenes del filme tienen también algo de este carácter, un plano cenital de una carretera que avanza paralela al río, por la que viajan en su coche los dos policías. En esta última secuencia la cámara abandona esa posición privilegiada y baja hacia la tierra, invitándonos a volver a la realidad. Esta redundancia que muestran las imágenes y la música trata de subrayar el hecho de que lo que hemos visto, se repite, y volverá a repetirse.

Los planos cenitales de *La isla mínima* nos colocan en ese lugar que nos propone algún tipo de reflexión, alguna generalización de los comportamientos que vemos, relacionando los acontecimientos con el entorno en el que ocurren. El punto de vista aéreo resulta muy efectivo para provocar una experiencia sensorial diferente que sorprende al espectador, a la vez que cierra de un modo circular la película.

En síntesis, en *La isla mínima* se muestra un sutil paralelismo entre el argumento y el paisaje fílmico. Se trata de un paisaje audiovisual definido de un modo muy preciso, que se construye a base de un delicado trabajo de puesta en escena, un conjunto de decorados insertos en un momento histórico ficticio evocado que se transforma ante nuestros ojos por medio de unas imágenes y unos sonidos que, sin ser necesarios para el avance de la narración, son realmente los que construyen la experiencia audiovisual que definen el carácter diferencial de este filme, aquello que le hace diferente de otras películas similares que comparten un mismo argumento.

En *La isla mínima* los oídos del espectador permanecen alerta ante el abrumador paisaje sonoro creado por Julio de la Rosa, una sonoridad que juega con la empatía de las imágenes y que, a su vez, se complementa con los sonidos inmersivos del paisaje natural en que se desarrolla la acción (el graznido de los pájaros, los grillos o las chicharras, etc.). La música media en la construcción de los significados que las imágenes provocan en los ojos de los espectadores que asisten al descubrimiento de unas localizaciones desde una nueva y fascinante perspectiva. Manipulando esos sentidos el director ha creado una experiencia sensorial que, sin duda, compite con la estrategia narrativa estandarizada del género del suspense.

Algunos de los elementos analizados en la secuencia de los créditos iniciales son irrelevantes desde el punto narrativo, pero resultarán esenciales para entender la experiencia fílmica que esta película provoca en el espectador. La música y los sonidos de la naturaleza, la omnipresencia del entorno natural en la imagen y su nueva forma de acercamiento, el uso reiterado del lentísimo *zoom* y el color intenso de las imágenes contribuyen a dotar a la película de una dimensión añadida, una dimensión que toma relevancia desde el lado de la experiencia del espectador.

El paisaje sonoro conecta de alguna forma con el sentido obvio de la narración adquiriendo un dialogismo tan tenue que no es posible asegurar su intencionalidad, pero que es fundamental para entender la experiencia fílmica. Se trata de un conjunto de rasgos visuales en la línea de lo que Barthes denominó el «sentido obtuso».

En cuanto al otro, el tercer sentido, al que se da “por añadido”, como un suplemento que mi intención no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo, propongo denominarlo *sentido obtuso* (Barthes, 2009: 51).

Como Barthes sugiere, no podemos describir su efecto, pero notamos su carácter mágico, creando en el espectador un estado de percepción y conciencia cercano al que se induce

en el lector en el realismo mágico de algunos novelistas latinoamericanos. La inmersión en el paisaje audiovisual es un elemento esencial de la película que provoca en el público una experiencia sensorial que le atrapa. Cuando existe un ambiente audiovisual tan definido, es posible que el paisaje compita con la trama en el interés del espectador.

VI.11. CONCLUSIONES

En los filmes de la postmodernidad las imágenes y los distintos tipos de sonido interaccionan entre sí como ecosistemas audiovisuales. Las diferentes formas de interacción entre los elementos sonoros que conforman los paisajes audiovisuales, y de éstos con las imágenes, provocan en el público, a través de procesos enactivos, una serie de reacciones psicológicas concretas, como consecuencia del recuerdo o evocación que esos paisajes despiertan en su cerebro al ponerse en acción ciertos modos de escucha.

Los paisajes sonoros son una herramienta muy eficaz de control del tiempo que posibilita la suspensión del discurso narrativo. Esta suspensión puede crear en el espectador la sensación de que el tiempo se contrae o se dilata. En la construcción de estos paisajes audiovisuales «antinarrativos» es frecuente el empleo de música impresionista, electrónica, electroacústica y minimalista, así como un sutil tratamiento de la continuidad ruido/música.

Para el análisis de los filmes postmodernos es necesario adoptar otro modo de escucha: indiferente, transformando sonidos en ruido, y el ruido en sonidos, entendiendo las músicas como si fueran identidades sociales con las que podemos o no identificarnos. En consecuencia, el sonido debe ser entendido como un continuo entre ruido y música, siendo el oyente activo el que transforma el fenómeno sonoro en cada una de estas realidades.

La música, y el sonido en general, actúan sobre múltiples planos de la atención del receptor; interactuando, a su vez, con los significados que muestra la imagen, y completando o resignificando sus mensajes.

Los mensajes codificados en los filmes de la postmodernidad, y en particular en su faceta sonora, poseen un elevado nivel simbólico por lo que se hace necesaria la existencia de una serie de competencias en el receptor que le permiten decodificar los significados presentes en esos discursos audiovisuales.

CONCLUSIONES GENERALES

Este trabajo ha pretendido ser una contribución a una línea de investigación desarrollada desde la universidad española que posibilitará nuevos estudios y vías de análisis. Aunque el estudio se ha centrado principalmente en el análisis de la música y el sonido en el cine de la postmodernidad española, las conclusiones podrán servir como punto de partida para futuros estudios sobre lo sonoro en los medios audiovisuales, en general, y del papel de la música en el cine español, en particular. En las páginas siguientes enumeraremos las conclusiones más relevantes a las que se ha llegado una vez desarrollada la investigación.

1. Desde la década de los ochenta hasta nuestros días la música en el cine español manifiesta una serie de procesos (intertextuales, paródicos, de homenaje, mirada nostálgica, plegamiento de la historia, etc.) propios de una «sensibilidad postmoderna». La postmodernidad no debe ser entendida como un «movimiento» al que la música y el cine pueden o no adherirse, sino más bien como una sensibilidad, una mirada que desvela los procesos que tiene lugar en los productos culturales en relación con una época, que se proyecta más allá de las intenciones del compositor y del director de la obra cinematográfica. No hay películas ni músicas totalmente postmodernas y otras que no lo son, porque lo postmoderno es ante todo una sensibilidad y la mirada que posamos sobre ellas. Los productos culturales que tratan intencionadamente de alejarse de los signos de la postmodernidad, en su intento de distanciamiento, demuestran aún más si cabe una actitud propiamente postmoderna; este es el caso de las películas y las músicas que aluden el canon del cine «clásico» o el cine de «autor». La voluntad de adscribirse a movimientos del pasado y la necesidad de concederse una mayor consistencia frente a la aparente superficialidad que manifiesta la música en el cine contemporáneo son también síntomas de la postmodernidad.

2. Toda obra evoca, en mayor o menor medida, alguna otra obra. En el cine postmoderno se manifiesta esta transcendencia textual. Los textos musicales incluidos en las películas entablan diálogos intertextuales con otros textos musicales configurando un imaginario colectivo. Estos diálogos son los que dotan de significación al producto audiovisual. El diálogo intertextual, que en la música de cine se establece con otras músicas y su continua asociación con las imágenes, puede ser considerado una estrategia de «resignificación» del discurso cinematográfico. En este sentido, el análisis de los elementos y procesos musicales y

visuales presentes el cine nos ha permitido entender que en las películas postmodernas los procesos de creación están muy próximos a los de recreación, reutilización y reinterpretación.

Las músicas presentes en el cine de la postmodernidad deben ser entendidas como construcciones culturales que establecen relaciones con otras músicas pasadas y presentes. En esta tesis doctoral hemos tratado de hacer visibles los diálogos que en la música cinematográfica se establecen entre tradición y contemporaneidad, entre músicas preexistentes y músicas originales, y entre gestos y géneros musicales muy diversos, en una continua actualización del pasado en el presente.

3. El eclecticismo y diversidad que manifiesta la música en el cine nos permite entender que no existe una música cinematográfica propiamente dicha. La música que se compone o selecciona para el medio cinematográfico responde siempre a una función expresiva y comunicativa. En la postmodernidad, la idea de música cinematográfica se ha extendido hacia la música diegética, la integración con sonido en general y la creación de paisajes sonoros. Todo ello ha dado lugar a la desintegración total del modelo de música del cine «clásico».

4. Las referencias musicales empleadas en la música en el cine de la postmodernidad no deben ser entendidas como influencia, sino como gesto, como interpretación global que se selecciona en función del efecto que se quiere obtener en el público y que tiene como finalidad gestionar las emociones de los espectadores. En este sentido, en las películas postmodernas se articulan, de las más diversas formas (cita, alusión, pastiche, reutilización, etc.), y sin ningún pudor, los gestos y los materiales musicales de las diferentes músicas con las que se dialoga. La continua reutilización de gestos y músicas provoca un solapamiento de la línea espaciotemporal que conecta al espectador con distintos lugares geográficos y con el pasado. En el cine, el espectador acude, de una forma más o menos consciente, a las diferentes músicas, tópicos y convencionalismos que configuran el imaginario colectivo para poder así entablar un acto comunicativo y realizar una relectura que le permite interpretar el discurso fílmico.

5. Los diálogos intertextuales que la música cinematográfica postmoderna entabla con las músicas presentes en otros filmes, en los diferentes medios audiovisuales, o en cualquier otro formato en el que la música está presente, se dan bajo los efectos del fenómeno de la globalización. Los procesos que inciden en la creación, la difusión y la recepción por el público de las producciones cinematográficas se han visto afectados de un modo intenso por este fenómeno, dando como resultado lo que hemos venido en denominar, de un modo metafórico, los pliegues del espacio. Estos diálogos dotan de significado a las secuencias.

6. Los viajes transmediáticos que experimenta la música entre los distintos medios es una constante en la cultura postmoderna que se viene acentuando según avanzamos en el nuevo milenio. La música permite establecer diálogos entre los diferentes medios: cinematográfico, radiofónico, televisivo, y a partir de la década de los noventa, los propios los medios colaborativos que ofrece internet. La globalización da lugar a la continua «recontextualización» de la música en diferentes contextos mediáticos. El diálogo que la música de cine entabla entre los distintos medios en los que se utiliza permite al espectador dar sentido a la música en el nuevo contexto del filme.

7. Asimismo, la música en el cine facilita al espectador viajar a distintos momentos de un pasado representado, porque las películas, como metaficciones, son historias que hablan de cine más que de la realidad misma. Es frecuente que esta mirada al pasado tenga lugar desde una mirada nostálgica. Las canciones y las músicas del pasado se reutilizan en el cine porque tienen un gran poder afectivo al desatar en el espectador el anhelo hacia un pasado irrecuperable y en cierto sentido mejor, más feliz. Por este motivo, en las películas postmodernas se recuperan canciones, se reutilizan músicas preexistentes y gestos musicales que, consciente o inconscientemente, se rememoran a través de toda una serie de procedimientos (cita, alusión, reutilización, etc.) que conectan al espectador con el imaginario audiovisual colectivo y que permiten viajar a un pasado difuso, representado, no histórico en el sentido estricto.

8. La música en el cine de la postmodernidad manifiesta procesos transnacionales que tienden puentes acústicos con el pasado y construyen nuevos escenarios sociales a base de nostalgia y añoranza a través del poder afectivo de ciertas músicas y canciones. Además, ciertos artistas, sobre todo músicos, y sus canciones crean una nueva cartografía cultural que traspasa las fronteras del mapa geopolítico. Mediante la evocación de la música popular este proceso va forjando nuevos espacios interpretativos para el público, nuevas formulaciones de identidad que trascienden las fronteras congeladas de la autenticidad folclórica y la geopolítica de las naciones en procesos interactivos entre lo local y lo global.

9. Una de las principales características de la postmodernidad es su capacidad de resignificar los discursos desde una perspectiva paródica e irónica. La parodia es una de las

características de los procesos críticos que ha contribuido a la disolución de los discursos hegemónicos en la era posthistórica. La parodia contemporánea no solo se caracteriza por una intención cómica, por el contrario, debe ser entendida como una repetición con diferencia irónica y no como una burla de la obra parodiada. El cine es un medio en el que tradicionalmente se han venido parodiando las obras y los discursos canónicos. En la postmodernidad la parodia pone sistemáticamente en tela de juicio el metarrelato histórico y sus cánones, cuestionando las formas, lenguajes, convenciones o motivos de una determinada ideología y sus representaciones culturales por medio de la descontextualización y «recontextualización» de los elementos del discurso audiovisual (sonoro, visual, o ambos). Por este motivo, la parodia se debe considerar como una estrategia discursiva que articula nuevos significados en la narración. La música es un elemento clave a la hora de subvertir el discurso audiovisual. En este sentido, la cita, la alusión y la «recontextualización» de músicas preexistentes, o de alguno de sus gestos musicales, con una finalidad paródica, son procedimientos de «resignificación» característicos del cine de la postmodernidad. La música compuesta expreso para un filme puede cumplir una función paródica cuando manifiesta una diferencia con ironía en relación de lo que se espera de ella en una secuencia. Las maneras en que la música se reutiliza con fines paródicos en la filmografía postmoderna son muy diversas. La parodia musical está presente en todos los géneros cinematográficos y sus hibridaciones, siendo una estrategia discursiva que se utiliza en todo tipo de narraciones, no solo cómicas, también serias.

10. En los filmes postmodernos las imágenes y los distintos tipos de sonido interaccionan entre sí como ecosistemas audiovisuales. Las diferentes formas de interacción entre los elementos sonoros que conforman los paisajes audiovisuales, y de éstos con las imágenes, provocan en el público, a través de procesos enactivos y sinestésicos, toda una serie de reacciones psicológicas concretas, como consecuencia del recuerdo o evocación que esos paisajes despiertan en su mente al ponerse en acción ciertos modos de escucha. Los paisajes sonoros son un medio de control del tiempo que posibilita la suspensión del discurso narrativo. Esta suspensión puede crear en el espectador la sensación de que el tiempo se contrae o se dilata. En la construcción de estos paisajes audiovisuales «antinarrativos» es frecuente el empleo de música atonal, dodecafónica, electrónica, electroacústica, minimalista e impresionista, así como un sutil tratamiento de la continuidad ruido/música. Para el análisis de los filmes postmodernos es necesario adoptar otro modo de escucha: indiferente, transformando sonidos en ruido y ruido en sonidos y escuchar las músicas como si fueran identidades sociales con las que podemos o no identificarnos. En consecuencia, el sonido debe ser entendido como un

continuo entre ruido y música, siendo el oyente activo el que transforma el fenómeno sonoro en cada una de estas realidades. En las películas la música, y el sonido en general, actúan sobre múltiples planos de la atención del receptor; interactuando, a su vez, con los significados que muestra la imagen, y completando o resignificando sus mensajes.

11. Los mensajes codificados en los filmes postmodernos, y en particular en su faceta sonora, poseen un elevado nivel simbólico, por lo que se hace necesaria la existencia de una serie de competencias en el receptor que le permiten decodificar los significados presentes en esos discursos audiovisuales.

A modo de síntesis, podemos afirmar que en las músicas del cine postmoderno español tiene lugar un diálogo intertextual entre diferentes músicas y sonoridades del presente y del pasado que dota al discurso fílmico de significado y que cumple una función expresiva con la finalidad de gestionar las emociones en el espectador.

Para finalizar, en esta Tesis Doctoral hemos tratado de aplicar los conceptos de discurso audiovisual, diálogo intertextual, plegamiento de la historia y paisaje sonoro al estudio de la música y el sonido en el cine español de la postmodernidad. Este trabajo de investigación no agota su objeto de estudio, tan solo pretende dar un paso en la interpretación del sonido y la música en el medio cinematográfico, y ofrecer un enfoque innovador que pueda ser un punto de partida para futuros estudios sobre lo sonoro en los medios audiovisuales y del papel de la música en el cine.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2002). «Para una puesta en escena de la nostalgia: *You're the One*, de José Luis Garci». En *Hispanística XX*, nº 19, pp. 411-418. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3653125>> [Consulta: abril de 2016].
- ACOSTA ESCAREÑO, Javier (2007). «Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno». Directora: Ana María Leyra Soriano. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filosofía IV (Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento).
- ADORNO, Theodor (1941). «On popular music», publicado en *Studies in Philosophy and Social Science*. New York: Institute of Social Research, IX, pp. 17-48.
- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hans (1947). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976. (1ª edición New York).
- AGAWU, Kofi (1991). *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- _____ (2009). *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press. (Trad. esp. de Silvia Villegas, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009).
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2008). *Políticas de memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza Editorial.
- AGUILAR, Carlos (2014). *Cine y Jazz*. Madrid: Cátedra.
- AGUILERA, Christian (2014). *Jerry Goldsmith: música para un camaleón*. Madrid: T&B Editores.
- ALDARONDO, Ricardo y BELTRÁN, José Miguel (2013). *El cine musical USA*. Donostia Kultura.

- ALFONSO, Ramón (2014). *Los Beatles en el cine*. T&B Editores.
- ALLANBROOK, Wye J. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago / London, University of Chicago Press.
- ALLINSON, Mark (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio.
- ALONSO, Celsa et alii (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Colección Música Hispana. Textos. Estudios. Madrid: ICCMU.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2018). «Daniel Montoiro y Eduardo G. Maroto: *Los cuatro Robinsones* (1939), del juguete astracanescos al cine musical». En *Revista de musicología*. Sociedad Española de Musicología, vol. XLI, nº 1, pp. 199-233.
- ALONSO PÉREZ, Matilde y FURIÓ BLASCO, Elíes (2010). «La economía española. Del crecimiento a la crisis pasando por la burbuja inmobiliaria». En *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*. 6/2010. <<https://doi.org/10.4000/ccec.3212>>. [Consulta: junio 2020].
- ALTMAN, Rick (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (2002). *Sound Theory, Sound Practice*. New York-London: Routledge.
- ÁLVARES, Rosa y ARCE, Julio (1996). *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*. Valladolid: XLI Semana Internacional de Cine.
- ÁLVAREZ BIANCHI, Claudio (1998). «¡Viva la Copla!». En *Revista de Folklore*. Obra Social y Cultural de Caja Esaña/Fundación Joaquín Díaz, nº. 197, pp. 179 - 180.
- ARCE BUENO, Julio (1996). «Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo». En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2 y 3, 1996-1997. Fundación Autor: Madrid.

- _____ (1999). «Jesús García Leoz», *Clásicos del cine español. Vol. 3. Jesús García Leoz*, Fundación Autor: Madrid.
- _____ (2000). «Juan Quintero», *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero*. Fundación Autor, Madrid.
- _____ (2000). «Manuel Parada», *Clásicos del cine español. Vol. 2. Manuel Parada*. Fundación Autor: Madrid.
- _____ (2001). «Cuando el cine mudo cantaba zarzuela», en *La Patria Chica. El Dúo de La Africana*. Teatro de la Zarzuela: Madrid.
- _____ (2008). «La música en el cine mudo: mitos y realidades». En *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Alonso González, Celsa; Gutiérrez, Carmen Julia; Suárez Pajares, Javier (coord.). Madrid: ICCMU, pp. 559-568.
- _____ (2010). «La feliz infancia del cine musical español». En Celsa Alonso *et alii*, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, pp. 99-115.
- _____ (2013). «Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo». En *Una perspectiva caleidoscópica*. Jenaro Vera Guarinos, José A. Bornay Llinares, Vicente J. Ruiz Antón y Francisco Javier Romero Naranjo (coord.), pp. 291-300.
- _____ (2019). «¡Por marica y por rojo! Miguel de Molina y las políticas de la memoria». En *Contrapunto. Revista latinoamericana de estudios en Música popular*, vol. 1, nº. 1. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Alberto Hurtado.
- ARCE, Julio y FRAILE, Teresa (eds.) (2017). *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas I*. Alicante: Letra de Palo.

- ARCOS RUS, María de (2003). «Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica». Director: Carlos Colón Perales. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura.
- _____ (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Fundación El Monte.
- ARROYO FERNÁNDEZ, María Dolores (2011). «Pepi, Luci, Bom... Transgresión sexual y cultura popular». En *Revista Icono*, nº. 14, Año 9, pp. 256-274.
- AUGOYARD, Jean-François y TORGUE, Henry (2006). *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- AUNER, Joseph (2018 [2013]). *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid: Akal.
- AZZAM GÓMEZ, Marcos (2011). «La música en el cine de Ingmar Bergman». Directora: Matilde María Olarte Martínez. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca, Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.
- BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la Música*. Madrid: Real Musical.
- _____ (1987). *Doce advertencias para una sociología de la música*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. París: Seuil.
- _____ (1971[1967]). *Elements de semiologie*. París: Editions du Seuil. (Trad esp. Alberto Méndez) *Elementos de semiología*.
- _____ (1984). *Le bruissement de la langue*, París: Seuil (Trad. de C. Fernández Medrano «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2ª ed., 1994).
- _____ (1986 [1982]). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, (*L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982) (trad. esp. C. Fernández Medrano).

- _____ (1989 [1984]). *The Rustle of Language*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- _____ (1997). *The Death of the Author*. London: Fontana Press.
- _____ (2003). «La muerte del autor», en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*, México: Universidad de la Habana / UAM-I, pp. 339- 345.
- BAUDRILLARD, Jean (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis: Telos Press.
- _____ (1983). *Simulations*. New York: Columbia University.
- _____ (1987). *El otro por sí mismo*. Traducción de *L' autre par lui même: abilitation*, Paris: Editions Galilée.
- _____ (1995). *The Gulf War Did Not Take Place*. Bloomington: Indiana University Press.
- BELTING, Hans (1987 [1983]). *The End of the History of Art?* Chicago/London: The University of Chicago Press. Trad. Ing. Christopher S. Wood de *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich: Deutscher Kunstverlag.
- BELTRÁN MONER, Rafael (1991 [1984]). *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. 2º ed. corregida y ampliada. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- BENITEZ, José María y CARMONA, Luis Miguel (1996). *Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: Stripper.
- BENNETT, Andy y JANSSEN, Susanne (2016). «Popular Music, Cultural Memory, and Heritage», en *Popular Music and Society*, 39/1, pp. 1-7.

<<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/03007766.2015.1061332?needAccess=true>>[Consulta: enero de 2020].

- BERMÚDEZ CUBAS, Yaiza (2014). «La música clásica preexistente en el cine ambientado en la segunda mitad del siglo XVIII». Usos estéticos, tópicos y anacronismos». Director: Jaume Radigales Babí. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Ramón Llull, Departamento de Comunicación.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- BIJSTERVELD, Karin (2008). *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- BJÖRNBERG, Alf (2017). «Blacklists and Hitlists: Public-Service Radio and Musical Gatekeeping». En *Made in Sweden. Studies in Popular Music*. Alf Björnberg y Thomas Bossius (Ed.). New York/London: Routledge, pp. 25-36.
- BLACKING, John (2000 [1973]). *How Musical Is Man?* Seattle/London: University of Washington Press.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (2009). «Las pantallas: un lugar común». En *Medios, pantallas y otros lugares comunes. Sobre los cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos*. Buenos aires: Katz Editores, pp. 205-238.
- BORDWELL, David (1997). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- BORN, Georgina (ed.) (2013). *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BORNAY LLINARES, José A.; ROMERO NARANJO, Fco. Javier; RUIZ ANTÓN, Vicente J.; VERA GUARINOS, Jenaro (eds.) (2014). *Sonidos en la retina, 1: Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante: Letradepalo.

- _____ (2015). *Sonidos en la retina, 2: Fronteras reales, fronteras imaginadas*. Alicante: Letradepalo.
- _____ (2016). *Sonidos en la retina, 3: Pantallas pequeñas ¿Músicas menores?* Alicante: Letradepalo.
- BOSCHI HUGAS, Joan (2000). *Miklós Rózsa. La fidelidad a los orígenes*. Barcelona: ACDMC.
- BREGMAN, Albert S. (1990) *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, MA: MIT Press.
- BROULLÓN LOZANO, Manuel (2011): «Intertextualidad e hiperdiscursividad en *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009)». En *Frame*, nº. 7, marzo 2011, pp. 124-145.
- BULL, Michael, (ed.). (2013). *Sound Studies*. 4 vols. London: Routledge.
- BULL, Michael y BACK, Les (eds) (2003). *The Auditory Culture Reader*. Oxford-New York: Berg.
- BURCH, Noël (1981 [1969]). *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press.
- CAGE, John (1973). *Silence: Lectures and Writings*. Hanover: Wesleyan University Press.
- CALATAYUD, Elvira (2013). «Crisis y retrato social en el cine español contemporáneo: estudio caso de Fernando León de Aranoa». En *Revista Faro*. 1/18, pp. 61-76. <<https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/269>>. [Consulta: junio 2020].
- CALERO CARRAMOLINO, Elsa (2014). «La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960)». Trabajo de fin de grado dirigido por Isabel Lozano y Germán Labrador. Madrid: UAM.
- _____ (2015). «El éxodo en la copla. Miguel de Molina, creación y renovación de un género». En *Música Autónoma*, nº.1, noviembre. Madrid: Universidad Autónoma de

Madrid. <https://revistamusicautonoma15.files.wordpress.com/2015/11/elsa-calero_tfg_revista-uam-1.pdf> [Consulta: febrero de 2020].

CALINESCU, Mateu (1991). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadentismo, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Editorial Tecnos.

CALVO, Fernando (Coord.) (1986). *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

CAPARRÓS LERA, José María (2005). *La pantalla popular. El cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid: Akal.

_____ (2007). *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores.

CARDOSO, Gustavo y LIMA, Tiago (2013). «Sociología de la mediación y de las pantallas». En *Sociología de las pantallas*, Gustavo Cardoso (ed.). Barcelona: Editorial UOC, pp. 13-21.

CARMONA, Luis Miguel (2003). *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores.

_____ (2007). *La música en el cine español*. Madrid: Cacitel.

_____ (2012). *Música & cine: Las grandes colaboraciones entre director y compositor*. Madrid: T&B Editores. Existe una reedición del año 2016.

CARREÑO LÓPEZ, María (2015). «La copla y sus protagonistas», en *Tonos digital, Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 29, julio.

CARTY, Gabrielle (2009). «La mujer inmigrante indefensa: *Princesas*, lejos de su reino». En *Iberoamericana*, vol. 9, nº. 34, pp. 127-135. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/767/450> >. [Consulta: junio 2020].

CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000). *El humor en la música Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Kassel-Berlín: Reichenberger.

- CASCELLI, Lorenzo. (2017). «Per una logica della citazione, per un'estetica della nostalgia. Il caso *Stranger Things*». En *Cinergie. Il Cinema e le altre Arti*, (11), pp.145-162. <<https://cinergie.unibo.it/article/view/7398/7123>> [Consulta: enero de 2020].
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. (1994) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994). *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO DíEZ, María Asunción y DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (coord.) (2017). *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Silex Ediciones.
- CERILLO, Antonio. (2015). Entrevista a Héctor Garrido: «El protagonista de “La Isla Mínima” son las arismas». <<http://www.lavanguardia.com/natural/20150217/54427332263/hectorgarrido-protagonista-la-isla-minima-marismas.html>>. [Consulta: julio de 2020].
- CHION, Michel (1993 [1990]) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós. Traducción de Antonio López Ruiz de *L'Audio-vision*, Paris: Nathan.
- _____ (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2012) «The Three Listening Modes». En STERNE, Jonathan (Ed.). *The Sound Studies Reader*. Abingdon / New York: Routledge. En el original: *causal listening, semantic listening and reduced listening*.
- CLARKE, Eric F. (2005). *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- CLIFTON, Thomas (1983). *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press.
- COBO GUZMÁN, Eugenio (2013). *El flamenco en el cine*. Signatura Ediciones de Andalucía.

COLÓN PERALES, Carlos (1982). «Federico Fellini: el cine como arte total». Director: Sánchez Pedrote, Enrique. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

_____ (1984). *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

_____ (1993). *Introducción a la historia de la música en el cine: la imagen visitada por la música*. Sevilla: Alfar. Cernuda.

COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.

COLÓN, Carlos (1991). *George Gershwin y Leonard Bernstein*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

_____ (1993). *Jerry Goldsmith*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda.

_____ (1995). *John Barry*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda.

COLPI, Henri (1963). *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques (SERDOC).

COOK, Nicholas (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: The Clarendon Press.

_____ (2001). «Theorizing musical meaning». En *Music Theory Spectrum*, vol. 23, nº. 2, pp. 170–195.

COOKE, Mervyn y FORD, Fiona (2016). *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

CORBALÁN, Ana M. (2014). «La redefinición de la identidad nacional en *Princesas*: una mirada paradójica a la inmigración». En *Estudios Hispánicos en el Siglo XXI*. Belgrado: Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. pp. 547–565.

CORBIN, Alain (1994). *Les Cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Paris: Albin Michel.

- CÓRDOBA PÉREZ, Lucía (2013). «El hombre, la mujer y su relación a través de la música en la obra de Isabel Coixet». En *Una perspectiva caleidoscópica*, Serie *Sonidos en la retina*, nº.1. Jenaro Vera Guarinos, José A. Bornay Llinares Vicente J. Ruiz Antón, Francisco Javier Romero Naranjo (eds.), Alicante: Letra de Palo.
- CORONA RODRÍGUEZ, José Manuel (2016): «¿Cuándo es transmedia?: discusiones sobre lo transmedia(l) de las narrativas». En *Icono*, nº. 14, vol. 14, pp. 30-48.
- CORRADO, Omar (2004-2005): «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». En *Revista Argentina de Musicología*, nºs. 5 y 6, Buenos Aires, pp. 16-44. <<http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/183/176>> [Consulta: junio 2020].
- CORRAL QUINTERO, Raúl (2007). «Qué es la postmodernidad». En *Casa del tiempo*, vol. IX, nº 98. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- COURSODON, J. P. (1996). «La evolución de los géneros». En Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (Coords.). En *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1935-1955)*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 225-307.
- CREMADES, Jacinta. (2010). «Entrevista: Guillermo Pérez Villalta, rendido al placer y a la belleza». En *Tendencias del arte*, nº. 35, pp. 10-13. <http://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/2014/06/2010-07_tendencias.pdf> [Consulta: junio 2020].
- CUETO, Roberto (1996). *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer.
- _____ (2003). *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: 33 Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid.
- D'LUGO, Marvin (2009). «Postnostalgia in Bad Education: Written on the Body of Sara Montiel». En B. Epps y D. Kakoudaki (ed.) *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp 357-385.

- _____ (2016). «Almodóvar en la frontera: El Deseo y la estética de las coproducciones transnacionales». En *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* Lefere, Robin y Lie, Nadia (eds.). Colección Foro hispánico. Leiden/Boston: Brill Rodopi, pp. 53-71.
- DANTO, Arthur Coleman (1999 [1997]). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós. Traducción de *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- DARLEY, Andrew (2002). *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros y medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Paidós.
- DAVIES, Stephen (1994). *Musical Meaning and Expression*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- DAVIS, Fred. (1977). «Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave». En *Journal of Popular Culture*, 11(2). p.414-424.
- DE ANDRÉS BAYLÓN, Sergio (2013) «El cine musical clásico en Estados Unidos (1927--1960) y su repercusión en los medios audiovisuales posteriores a este periodo». Directora: Matilde Olarte Martínez. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca, Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.
- DEL BOSQUE, Carlos A. (2011). *Ni rebeldes ni sin causa: El rock'n'roll en el cine (1956-1959)*. Llinars del Vallès: Quarentena Ediciones.
- DENA, Christy (2009). «Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments». Directores: Gerard Goggin, Chris Chesher y Anne Dunn. Tesis doctoral. Sydney, University of Sydney, Department of Media and Communications. <https://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/Christy_DeanTransm.pdf>. [Consulta: mayo de 2019].
- DENORA, Tia (2000). *Music in the Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DERRIDA, Jacques (1967 [1974]). *De la grammatologie*, Paris: Minuit [Trad. al inglés por Ch. Spivak. Versión original: *Of Grammatology*, Baltimore: John Hopkins University Press].
- _____ (1967a). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil (Trad. esp. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989).
- _____ (1967b). *De la grammatologie*, París: Minuit.
- _____ (1974 [1967]). *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press [Trad. al inglés por Ch. Spivak. Versión original: *De la grammatologie*. Paris: Minuit].
- DEUTSCH, Diana (Ed.). (1982). *The psychology of Music*. New York: Academic Press.
- DOUGLAS, Susan J. (1999) *Listening In: Radio and the American Imagination*. New York: Times Books.
- DURÁN MANSO, Valeriano (2008). «Nostalgia y melodrama en el cine de José Luis Garci (1982-1996)». En *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. Madrid: Ediciones Complutense.
- _____ (2018). «La canción popular latinoamericana en el melodrama de Pedro Almodóvar: letras para la evolución de los personajes». En *Más allá de la pantalla: música, sonido e imagen*. Enrique Encabo (Ed.). Sabadell: El Poblet Edicions.
- ECO Umberto (1986 [1974]). *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen. (Trad. esp. de Francisco Serra Cantarel, *La struttura assente*).
- _____ (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (1984 [1980]). *The Name of the Rose*. San Diego: Warner Books.
- _____ (1985), «Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics», *Daedalus*, 114, pp. 161-182.

_____ (1985). «Lo posmoderno, la ironía, lo ameno». En: *Apostillas a El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona.

_____ (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

_____ (1993[1979]). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (3ª ed.). Barcelona: Lumen.

_____ (2006 [1968]). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lúmen.

EGAÑA ETXEBERRIA, Ibon (2008). «La memoria como identidad en el cine de Julio Medem: *Vacas* y *Los amantes del círculo polar*». Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Siglos XX y XXI. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatear.

ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (2014). *Música y cultura audiovisual: horizontes*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia (EDITUM).

_____ (2015). *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

_____ (2016). *Música y cultura audiovisual: de la pantalla al aula*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia Ediciones de la Universidad de Murcia (EDITUM).

_____ (2018a). *Sound in Motion: Cinema, Videogames, Technology and Audiences*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

_____ (2018b). *Más allá de la pantalla: Música, sonido, imagen*. Sabadell: El Poblet Edicions.

ERLMANN, Veit (2010) *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books.

- ESTEBAN PLAZA, Ricardo (ed.), MÉRIDA, Pedro J. y ORDOÑEZ, Miguel (coord.) (2011). *Tócala otra vez, Oscar: un recorrido por la historia de la música de Hollywood a través de sus nominados y premiados*. Madrid: Ilarion Ediciones.
- ESTIVILL, Josep (1997). «Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich». En *Film-Historia*, vol. VII, nº. 2. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 113-130. <<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/art.Estivill.pdf>> [Consulta: febrero de 2020].
- FABBRI, Franco (2017). *L'ascolto tabu. Le musiche nello scontro globale*. Milano: Il Saggiatore.
- FABBRI, Franco y GARCÍA QUIÑONES, Marta (2016). «“Sound Studies” y “Popular Music Studies”: sobre nuevos espacios disciplinares y clamorosos silencios». Ponencia presentada en el XIV Congreso de la Sociedad de Etnomusicología - IX Congreso de IASPM España, Madrid, 19-22 de octubre de 2016.
- FIorentino, Giuseppe (2009). «Música española del renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación». Director: Emilio Ros-Fábregas. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y la Música.
- FLINN, Caryl (1992). *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press.
- FRAILE PRIETO, Teresa (2004). *Funciones de la música en el cine*. Extracto del trabajo de grado *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____ (2008). «La creación musical en el cine español contemporáneo». Directora: Olarte Martínez, Matilde. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.

- _____ (2010). *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- _____ (2012) «Músicas para persuadir. Apropiações musicales e hibridaciones genéricas en la publicidad audiovisual». En *Revista Comunicación*, nº. 10, vol.1, pp. 324-337.
- _____ (2013) «El rock en el cine español». En Mora, Kiko, Viñuela, Eduardo (eds.). *Rock around Spain. Historia, industria y medios de comunicación*. Lleida: Universitat de Lleida/ Universidad de Alicante, Colección Espai/Temps, nº. 64, pp. 215-230.
- _____ (2014). «Nostalgia, *revival* y músicas populares en el último cine español». En *Quaderns de cine. Cine y músicas populares urbanas*, Kiko Mora (Coord.), nº 9, Murcia: Universitat d'Alacant.
- _____ (2016). «Música de cine en España: crecimiento y consolidación de una disciplina», en *Revista La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 9, pp. 11 – 33. <<http://www.albolafia.com>> [Consulta: junio de 2019].
- FRAILE, Teresa y VIÑUELA, Eduardo (eds.) (2015). *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- _____ (2012) *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Arcibel Editores.
- GADAMER, Hans-Georg (2000). *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*. Colección Teorema. (Trad. esp. de Manuel Garrido). Madrid: Ediciones Cátedra.
- GANN, Kyle; POTTER, Keith; AP SION, Pwyll (2013). *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Ashgate Pub Co.
- GARCÍA QUIÑONES, Marta (2013). Reseña del libro de Trevor Pinch y Karin Bijsterveld (eds) (2012), *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press. En *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº. 17.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Izarbe (2004). «Manu Chao, análisis sociolingüístico de su cancionero». En *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, nº .8, diciembre 2004.

<<https://www.um.es/tonosdigital/znum8/corpora/1-manchao.htm>>. [Consulta: junio 2020].

GARCÍA SORIANO, Esther (2014). «La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)». Directora: Victoria Eli Rodríguez. Tesis doctoral. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III.

GARCÍA VIDAL, Ignacio (2005). «La música de Wagner en el cine». En *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 85-99.

GARRIDO CABALLERO, Magdalena (2011). «Cine e inmigración ¿"El Puente" a la felicidad? » En *Quaderns Cine*, nº 6. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 83-93.
<https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/16291/1/Quaderns_Cine_06_08.pdf>
[Consulta: marzo de 2020].

GAVER, William W. (1993a). «What in the world do we hear?: an ecological approach to auditory event perception». En *Ecological Psychology*, 5, pp. 1-29.

_____ (1993b) «How do we hear in the world?: explorations in ecological acoustics». En *Ecological Psychology*, 5, 285-313.

GENETTE, Gérard (1989 [1962]). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
(Trad. esp. de Celia Fernández Prieto de *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Seuil).

_____ (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

_____ (1997). *La obra de arte*. Madrid: Lumen.

GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel (2003). «Estudios de la poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento». Director: Francisco García García. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II.

- _____ (2003). *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Laberinto Comunicación.
- GIBSON, James J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: George Allen & Unwin LTD. Boston: Houghton Miffl in.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín. (2014). «Del autorretrato a una cierta autobiografía». En *El cine de Almodóvar. Una poética de lo «trans»*. Pedro Poyato (ed.). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, vol. 1, pp. 53-80.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (1999). *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ MOZOS, José Ignacio (2018). «Filtraciones musicales afroamericanas en las músicas populares españolas: pop-rock, rhythm & blues y soul en la España del desarrollismo». Directores: Juan José Pastor Comín y Virginia Sánchez Rodríguez. Tesis doctoral. Ciudad Real, Universidad de Oviedo, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.
- GONZÁLEZ VILLALIBRE, Alejandro (2013). «El compositor José Nieto (1942). Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita». Directora: María Encina Cortizo Rodríguez. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología.
- GOODMAN, Steve (2010) *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press.
- GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- GRABÓCZ, Márta (2008). «'Topos et dramaturgi'. Analyse des signifiés et de la strategie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartok». En *Degrées*: 109-110, pp. j1-j18.

- GREEN, Lucy (1988). *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*. Manchester: Manchester University Press.
- GREGORI, Eduardo (2005). “El tratamiento del género en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. El caso de *Amante menguante*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/hablecon.htm> ¹ [Consulta: 27 de agosto de 2016].
- GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph (1982). *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press. (Trad. Esp. de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Capodónico, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982).
- GRIFFITHS, John (1999-2002). “Folía”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 5, pp. 182-185.
- GUBERN, Roman (2010). *Metamorfosis de la lectura*. Anagrama: Barcelona.
- GUILLOT, Eduardo (1999). *Rock en el cine*. Valencia: La Máscara.
- _____ (Coord) (2008). *¡Rock, Acción!: Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress.
- _____ (2016). *Sueños eléctricos: 50 películas fundamentales de la cultura rock*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- GUSTEMS, Josep (Coord.) (2014). *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona de Barcelona.
- GUTIÉRREZ FAXAS, Ángel (2013). *Acerca del postmodernismo en la música académica y la obra del compositor cubano Leo Brouwer*. Trabajo Fin de Máster. Directora: Marta Rodríguez Cuervo.

- HABERMAS, Jürgen (1988 [1980]). «La modernidad, un proyecto incompleto». En *La posmodernidad*, Hal Foster (ed). Mexico: Editorial Kairós.
- HACQUARD, Georges (1959). *La musique et le cinema*. París: Presses Universitaires de France.
- HALL, Stuart (1994). «The question of cultural identity». En *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press.
- HANDEL, Stephen (1989.) *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Cambridge, MA: MIT Press.
- HARVEY, David (1990). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- HATTEN, Robert S. (1985). «The Place of Intertextuality in Music Studies». En *American Journal of Semiotics*. Vol. 3, pp. 69-82.
- _____ (2004). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- HEBDIGE, Dick (2004 [1988]). *Hiding in the Light: On Images and Things*. London/New York: Routledge.
- HEBDIGE, Dick (1979). *Subculture. The Meaning of Style*. Londres y Nueva York: Routledge.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo (2003). *Música en la imagen. Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
- HERRERO JIMÉNEZ, Beatriz (2014). «La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos». Director: Francisco A. Zurian Hernández. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II.
- HEYMAN, Barbara B. (1992). *Samuel Barber: The Composer and his Music*. New York: Oxford University Press.

- HILL, John (1998). «Film and postmodernism». En *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford U.P.
- HOESTEREY, Ingeborg (2001). *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- HORMIGOS RUIZ, Jaime (2008). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la Posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- HUHTAMO, Erkki (2004). «Elements of Screenology: Toward an Archeology of the Screen». En *ICONICS: International Studies of the Modern Image* 7, pp. 31-82.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory fiction*. London/New York: Routledge.
- _____ (1989). *Politics of Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- _____ (2000[1985]). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth- Century Art Forms*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- HYDE, Martha M. (1996). «Neoclassic and anachronistic impulses in XX Century Music». En *Music theory spectrum*, vol. 18, nº. 2, pp. 200-235.
- IBRUS, Indrek y OJAMAA, Maarja. (2014). “What Is the Cultural Function and Value of European Transmedia Independents?”. En *International Journal of Communication*, vol. 8, pp. 2283–2300. <<https://www.etis.ee/Portal/Publications/Display/e99b7e81-9b50-4131-914a-57aa6c4e3dd7>>. [Consulta: junio de 2020].
- IGLESIAS PRIETO, Rebeca (2015). «Alberto Iglesias. Música en la filmografía de Pedro Almodóvar». Directores: Ángel Luis Hueso Montón y Carlos Villanueva Abelairas. Tesis doctoral. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Historia del Arte.

- IGLESIAS, Iván (2017). *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: CSIC.
- IMBERT, Gerard (2015). «Cine quinqu e imaginarios sociales. Cuerpo e identidades de género». En *Área Abierta*, vol. 15 , nº. 3, pp. 57-67.
- INGARDEN, Roman (1983). *L'oeuvre d'art littéraire*. Lausana: L'Age d'Homme.
- ISER, Wolfgang. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- JAKOBSON, Roman (1971). «Language in Relation to Other Communication Systems». En *Selected Writings*. The Hague: Mouton.
- _____ (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- _____ (1985). «Closing Statement: Linguistics and Poetics». En *Semiotics: An Introductory Anthology*, Robert E. Innis (Ed.). Bloomington: Indiana University Press.
- JAMESON, Frederic (1995 [1984]). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós. Trad esp. José Luis Pardo Torío de *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Oxford: New Left Review Ltd.
- _____ (1999 [1998]). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Editorial Manantial. Trad esp. Horacio Pons de *The cultural turn*. Verso Books, Londres.
- _____ (2006 [1983]). «Posmodernismo y sociedad de consumo». En *La posmodernidad*. Hal Foster (coord.). Barcelona: Kairos, pp. 165-186.
- _____ (1992). *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.
- JAUSS, Hans-Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.

- JENCKS, Charles (1981 [1977]). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- JENKINS, Henry (2003). «Transmedia storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling». En *Technology Review*. <<https://www.technologyreview.com/author/henry-jenkins>>. [Consulta: mayo 2009].
- _____ (2006). *Convergence culture. Where old and new media collide*. New York: New York Press.
- _____ (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture*. Massachusetts: MIT Press.
- JIMÉNEZ ARÉVALO, Alberto (2016). «La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro Almodóvar: pliegues de la historia en *Amante Menguante* de *Hable con ella* (2002)». En *Cuadernos de Etnomusicología*, nº 8. <http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/11-alberto-jimenez-maquetado_2.pdf> [Consulta: enero de 2017].
- _____ (2018). «Geometría del dolor: el viaje transmediático de *Adagio for Strings* de Samuel Barber». En *Más allá de la pantalla: música, sonido e imagen*. Enrique Encabo (Ed.). Sabadell: El Poblet Edicions.
- _____ (2019). «Música en la posthistoria: paisajes sonoros en el cine postmoderno español». En *Música y medios audiovisuales. Aproximaciones interdisciplinares*. Josep Lluís i Falcó y Joaquín López González (Eds.). Colección Música Viva, nº. 8. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- JOHNSON, James H. (1995). *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- KAHN, Douglas (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA: MIT Press.

KAHN, Douglas y WHITEHEAD, Gregory (1992). *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avantgarde*. Cambridge, MA: MIT Press.

KAIERO CLAVER, Aihnoa (2007). «Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna». Tesis Doctoral. Director: Frances Cortès i Mir. Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona.

KASSABIAN, Anahid (2001). *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York & London: Routledge.

_____ (2013). *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

KESKA, Monika (2009). *Peter Greenaway: un Ilustrado en la Era Neobarroca. Interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música.

KINDER, Marsha (1991). *Playing with Power in Movies. Television and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California.

KIRCHER, Athanasius (1650). *Musurgia universalis*. Roma.

KIVY, Peter (1990). *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

KNAPP, Raymond (2004). *The American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

KRAMER, Lawrence (1995). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.

_____ (2002). *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.

- _____ (2003). «Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History». En *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (eds.). London: Routledge, pp. 124–135.
- KRIEGER, Peter (2004). «La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)». En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 26, nº 84. México. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762004000100009>.[Consulta: mayo 2020].
- KRISTEVA, Julia (1969). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- _____ (1978 [1969]). *Sémiéiotikè. Recherches pour une sémanalys*. París: Seuil. (Trad. esp. de José Martín Arancibia, *Semiótica*, 1. Madrid: Fundamentos, 1978).
- KUN, Josh (1997). «Against Easy Listening. Audiotopic Readings and Transnational Soundings». En Celeste Delgado y José Muñoz (Ed.) *Everynight Life. Culture and Dance in Latin America*. Durhan: Duke University Press, pp. 288-309.
- _____ (2005). *Audiotopia: Music, Race, and America (American Crossroads)*. Berkeley/Los Ángeles/London: University of California Press.
- LABANYI, Jo (2001). «Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo». En *Cuadernos de la Academia*, nº. 9, pp. 83-98.
- _____ (2004). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- LABANYI, Jo; LÁZARO-REBOLL, Antonio y RODRÍGUEZ ORTEGA, Vicente (2012). «Film Noir, the Thriller, and Horror». En *A Companion to Spanish Cinema*. Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic (ed.). Nueva York: Wiley-Blackwell, pp. 259-209.
- LACK, Russell (1999 [1997]). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.

- LARA, Fernando (1988). *José Nieto. Orgullo y humildad de un artesano*. Madrid: Revista Autor, 22, SGAE.
- LASUÉN HERNÁNDEZ, Sergio (2016). «La armonía como elemento de comunicación en procesos creativos globales: evidencias empíricas e interpretación valorativa en el cine español de los noventa». Directores: Christiane Heine, Josep Lluís i Falcó, Xosé Aviñoa Pérez. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música.
- LATORRE, José María (1989). *Nino Rota. La imagen de la Música*. Barcelona: Montensinos.
- LEÓN, Víctor (2002). *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine*. Cáceres: Junta de Extremadura.
- LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press.
- LIPOVETSKY, Gilles (2000 [1983]). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- LISSA, Zofia (1965). *Aesthetik der Filmusik*. Berlin: Henschelverlag.
- LISSA, Zofia (1970). «Fonctions esthétiques de la citation musicale». En *Versus*, 13, 1, 1976, pp. 19-34. (orig. alem: «Aesthetische Funktionene des musikalischen Zitats». En *Die Musikforschung*, XIX, 4, pp. 364-378. También en *Sing, Language, Culture*. La Haya: Mouton, pp. 674-689).
- LLUÍS I FALCÓ, Josep y LUENGO SOJO, Antonia (1994). *Gregorio García Segura: historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: FilMOTECA Regional de Murcia/Editora Regional de Murcia.
- LOCKSPEISER, Edward y HALBREICH, Harry (1980). *Claude Debussy*, Paris: Fayard.

LONDON, Kurt (1936). *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Technique and Possible Development*. Londres: Faber & Faber.

LÓPEZ CANO, Rubén (2002). «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual». En *Revista Cuilcuilco*, vol. 9, nº. 25, mayo-agosto. Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. Tomo II. <<http://www.lopezcano.net>> [Consulta: diciembre de 2017].

_____ (2004) «Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales y esquemas narrativos en la hibridación de la era global». *Nassarre*, 21, pp. 59-76. <<http://www.lopezcano.net>> [Consulta: agosto de 2019].

_____ (2006). «La música ya no es lo que era: una aproximación a las posmodernidades de la música». En *Revista Boletín Música*, nº. 17, pp. 42- 63. <www.lopezcano.net> [Consulta: junio de 2017].

_____ (2007). «Música e intertextualidad». En *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 104, pp. 30-36.

_____ (2013). *El remix como discurso*. <<http://observatorio-musica.blogspot.com.es/2013/07/el-remix-como-discurso.html>>.[Consulta: diciembre de 2017].

LÓPEZ GARCÍA, José Luis. (2009). *El nuevo cine español*. Madrid: Notorious Ediciones.

LÓPEZ GÓMEZ, Lidia (2014). «La composición musical para el cine en la Guerra Civil Española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medimetrajes (1936-1939)». Director: Francesc Cortés Mir. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Arte y Musicología.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín (2007). *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

- _____ (2009). «Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)». Director: Antonio Martín Moreno. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte. Musicología».
- _____ (2010). «Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión». *Trípodos*, 26, pp. 53-66. <<http://www.raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/187675/244549>>. [Consulta: junio de 2019].
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía (2012). «Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: Análisis musical y estilo compositivo». Directores: Matilde María Olarte Martínez y Eduardo Rodríguez Merchán. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I.
- LÓPEZ JIMENO, Amor y MENDIZÁBAL DE LA CRUZ, Nieves (2016). «Análisis semiótico de un texto fílmico: culturemas y símbolos en “Un toque de canela” de T. Bulmetis». En *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, nº. 30.
- LÓPEZ ROMÁN, Alejandro (Ed.) (2014). *C.I.N.E.M.A. Composición e investigación en la música audiovisual*. Visión Libros.
- _____ (2014). «Análisis Musivisual, una aproximación metodológica al estudio de la música cinematográfica». Director: Simón Marchán Fiz. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política.
- LOYO, Hilaria (2017). «Cosmopolitismo y melodrama en *Elegy*». En *Tras las lentes de Isabel Coixet: cine, compromiso y feminismo*. Zecchi, Barbara (Ed.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 249-265.
- LOZANO, Jorge (2001). «¿Quién teme a Marshall McLuhan?». En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid,

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mcluhan.html>> [Consulta: junio de 2019].

LUQUE GUTIÉRREZ, Fernando. «Naturaleza y realismo en la escritura fílmica de *Vacas* (Julio Medem, 1992)». Director: Pedro Poyato Sánchez. Tesis doctoral. Córdoba, Universidad de Córdoba, Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, 2009.

LYOTARD, Jean-François (1984 [1979]). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

MADERUELO, Javier (2016). «El largo trayecto: de la música al arte sonoro». En José Iges y José Luis Maire (Ed.) *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 54-81.

MAIRE, José Luis (Ed.) (2018). *Luis de Pablo al habla. Textos, escuchas y memorias a través de sus entrevistas*. Madrid: Fundación Joan March. <https://recursos.march.es/web/bibliotecas/pdf/Libro_Luis_de_Pablo_Al_habla/docs/Libro_Luis_de_Pablo_Al_habla.pdf> [Consulta: julio de 2020].

MANVELL, Roger y HUNTLE, John (1957). *The Technique of Film Music: Written and Compiled by Roger Manvell and John Huntley, with the Guidance of the Following Committee Appointed by the British Film Academy: William Alwyn (chairman)...* London/New York: Focal Press.

MARCO, Tomás (1998 [1982]). *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (2017). *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación BBVA.

MÁRQUEZ, Israel (2015). *Una genealogía de la pantalla: del cine al teléfono móvil*. Barcelona: Anagrama.

- _____ (2019). «Pantallología de DJing». En *Música y medios audiovisuales. Aproximaciones interdisciplinarias. Música viva*, vol. 8, Josep Lluís i Falcó y Joaquín López González (eds.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1996). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial.
- _____ (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.
- MARTÍN QUINTANAL, Ruymán (2018). «Atonalismo y dodecafonismo en la gran pantalla: sus usos dentro del medio cinematográfico a partir de la película *The Mephisto Waltz* (1971)». En *Escena. Revista de las artes*, vol. 78, nº.1, diciembre 2018.
- MARTÍN VILLEGAS, Ana (2017). «La representación de las mujeres y la construcción de las relaciones de pareja en la copla». Directores: Pilar Vicente Serrano y Enrique Gastón Sanz. Tesis doctoral. Zatagoza: Universidad de Zaragoza, Departamento de Psicología y Sociología.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Celia (2015) «Estudio analítico de la música de "*El paciente inglés*" en el marco de la narrativa musical cinematográfico». Director: Francisco García García. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II.
- MARTÍNEZ GARCÍA, M^a. Ángeles (2016). «Los estudios culturales y el cine en España. Prospectiva de una desavenencia». En *Actas del I Congreso Internacional Comunicación y Pensamiento. Comunicracia y Desarrollo Social*. Sevilla: Egregius, pp. 491-503.
- MARTÍNEZ TORRES, Rafael (1953). «La música en el cine». Madrid: *Espectáculo*, pp. 68-77.
- MARTÍNEZ TORRES, Raúl (2015). «Jim Jarmusch desde la posmodernidad. Las teorías posmodernas como fuente de análisis de las películas de Jim Jarmusch». Tesis doctoral. Directores: Jaume Radigales y Klaus Zilles. Barcelona, Universidad Ramón Llull, Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna. Departamento Cine i Televisió.

- MARTÍNEZ VICENTE, Benito (2012). «Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español, (1896-1932)». Director: García Fernández, Emilio Carlos. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I.
- MARTÍNEZ, SILVIA (2013). «Stick to the Copla! Recovering Old Spanish Popular Songs». En *Made in Spain. Studies in Popular Music*, Silvia Martínez y Héctor Fouce (eds.). Londres: Routledge, pp. 90-100.
- MASEDA, Rebeca y STEIN, Shawn (2007). «Los agujeros de la percepción: creación esquizofrénica en Lucía y el sexo de Julio Medem». En *Letras Hispanas*, vol. 4.
- MCCLARY, Susan (1991). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MCKAY, Nicholas (2007). «On topics today». En *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, nº 4/1-2, pp. 159-183.
- MCLUHAN, Marshall (1996 [1968]). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Londres: Routledge and Kegan Paul. (trad. esp. de *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós).
- MCLUHAN, Marshall y MCLUHAN, Eric (1990). *Las leyes de los medios*. México: Alianza. <<https://www.redalyc.org/pdf/935/93512977017.pdf>> [Consulta: mayo 2019].
- MCLUHAN, Marshall y POWERS, Bruce. R. (1995 [1989]). *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York: Oxford University Press, (Trad. esp. de Claudia Ferrari, *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa, 1995).
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious.

- MENDIZ, Alfonso (1992). «La música de Mozart en el cine» En *Film-Historia*, Vol. II, nº. 1, pp. 13-30. <
https://www.researchgate.net/publication/327955402_La_musica_de_Mozart_en_el_Cine>[Consulta: febrero 2020].
- MENKE, Manuel (2017). «Seeking Comfort in Past Media: Modeling Media Nostalgia as a Way of Coping with Media Change». En *International Journal of Communication*, (11), pp. 626 – 646. <<https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5534/1923>>. [Consulta: mayo 2019].
- MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- METZ, Christian (1971). *Langage et cinéma*. París: Larousse.
- _____ (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1, en *Comunicación Cine*. Barcelona: Paidós.
- MEYER, Leonard B. (1956 [2005]). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza (Trad. esp. de José Luis Turina de *Emotion and Meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press).
- MILLÁN BARROSO, Pedro Javier; RODRÍGUEZ PÉREZ, Carmen; y Sevilla Álvarez, Juan. (2017). «El paisaje en la cinematografía: la costa de Llanes (Asturias) en la obra de José Luis Garci». En *Revista Anual de Historia del Arte*, nº. 23, 159-174. <<https://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RAHA/article/view/11921/10991>>[Consulta: mayo 2019].
- MIRA, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales.
- MIRANDA GONZÁLEZ, Laura (2011). «Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico». Directora: Celsa Alonso González. Tesis Doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología.

- MIRANDA, Laura y SANJUÁN, Ramón (eds.) (2017). *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas II*. Alicante: Letra de Palo.
- MIRKA, Danuta (2014). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press.
- MOLINA, Miguel de (2012). *Botín de Guerra*. Córdoba: Almuzara.
- MONELLE, Raymond (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Suiza: Harwood Academic Publishers.
- _____ (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- _____ (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- MONTOYA RUBIO, Juan Carlos (2010). «Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical». Directora: Matilde María Olarte Martínez. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca, Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.
- MOORE, Allan F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham/Burlington: Routledge.
- MORA DÍEZ, José Enrique (2015). «Identidad nacional y folclore popular en el primer cine de Pedro Almodóvar». En *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº. 30. <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1065>> [Consulta: febrero de 2020].
- MORA, Vicente Luis. (2014). «Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia». En *Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*, nº. 3, vol. 1, pp. 11–40. <<http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/problema-terminologico-transmedia/>>. [Consulta: mayo de 2019].

- MORALES, Ángela (2010). «La crisis de identidad femenina en el cine posmoderno e independiente realizado por españolas. *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet». En *Moenia*, nº. 16, pp. 473-541.
- MORGAN, Alan P. (1999 [1991]). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Ediciones Akal.
- MORLEY, David. (1992). *Television, Audiences and Cultural Studies*. London/New York: Routledge.
- MOYA LORENTE, Fernando (1993). *Los grandes músicos del cine*. Barcelona: Royal Books.
- MUNDY, John (1999). *Popular Music on Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press.
- MUNSÓ CABÚS, Juan (1997). *El cine musical, I. 1927-1945*. Barcelona: Film Ideal 2000.
- _____ (1997). *El cine musical, II. 1945-1997*. Barcelona: Film Ideal 2000.
- _____ (2006). *Diccionario de películas. El cine musical*. Madrid: T&B editores, Movieguía.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: Union générale d'éditions.
- _____ (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. París: Bourgois.
- _____ (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (Trad. Ing. Carolin Abbate). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- _____ (2011). «De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy». En *Reflexiones sobre semiología musical*. Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz (Coord.). México, D.F.: Escuela Nacional de Música.

- NAVARRETE-GALIANO, Ramón. (2012). «La piel que habito: nueva creación literaria, pictórica y escultórica de Almodóvar». En *Arte y cultura digital. Planteamientos para una nueva era*. Crespo Fajardo, José Luis (coord.). Málaga: Grupo de investigación Eumed.net, pp.74-86.
<<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/29317/la%20piel.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>>[Consulta: junio de 2018].
- NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y NAVARRO ARRIOLA, Sergio (2003). *Música de cine. Historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- NIETO, José (1996). *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid, SGAE- Autor.
- NOYA, Javier (2017). *Sociología de la música. Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*. Madrid: Tecnos.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2002). «Presencia de la música clásica europea en el cine americano actual: seña de identidad». Actas del VI Congreso de Cultura Europea. Pamplona, Aranzadi, pp. 65-95.
- _____ (2004). «La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano». En *La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. (ed.: José M^a García Laborda). Sevilla: Doble J, pp. 109-126.
- _____ (ed.) (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- _____ (2008). «Utilización de la música clásica como música preexistente cinematográfica». En *En torno a Mozart. Reflexiones desde la Universidad*. (ed.: José M^a García Laborda y Eduardo Arteaga Aldana). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 71-84.
- _____ (ed.) (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria.

- _____ (2013) «El cine musical español: bases para su estudio». En *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*. Barcelona, Universitat Ramon Llull, pp. 13-22.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro (1992). *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.
- _____ (2007). *Música y cine: géneros para una generación*. Badajoz: Festival Ibérico de Cine/ Diputación de Badajoz.
- PADROL, Joan (1988). *Antón García Abril*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda/ Diputación Provincial de Sevilla.
- _____ (1989). «La música clásica en el cine». En *La música en el cine*. Las Palmas: Conserjería de Cultura y Deportes, pp. 10-14.
- _____ (1998). *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer.
- _____ (2006). *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz. Festival Ibérico de Cine.
- _____ (2007). *Diccionario de bandas sonoras*. Madrid: T&B Editores.
- PADROL, Joan y VALLS I GORINA, Manuel (1986). *Música y cine*. Barcelona: Salvat. Biblioteca Básica Salvat, vol. 99.
- PALACIOS MEJÍA, Luz Amparo (1989). «Las funciones de la banda sonora en el cine». Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- PARÉS PULIDO, Marina (2014). «Intertextualidad en *La piel que habito*: pintura, escultura y dibujo». En *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*. nº. 9 / 2014. Málaga: Universidad _____ de _____ Málaga.
<<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2014.v0i9.5973>>.[Consulta: junio de 2018].

- PARK, Saeyie (2004). «Entre el cine y la escritura: *Lucía y el sexo* de Julio Medem». En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/luciamed.html>>. [Consulta: agosto de 2019].
- PELINSKI, Ramón (2005). «Corporeidad y experiencia musical». En *Trans. Revista Transcultural de Música*. nº. 9. <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>>. [Consulta: 30 junio de 2019].
- _____ (2007). *El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro*. <http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm> [Consulta: 30 de junio de 2017].
- PEREIRA ZAZO, Oscar. (2004). «Visiones del desencanto: nostalgia y melancolía en el cine de Fernando Fernán Gómez y José Luis Garcí». En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº. 28. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/desencan.html>> [Consulta: mayo de 2019].
- PÉREZ CÓRDOBA, Lucía (2013). «El hombre, la mujer y su relación a través de la música en la obra de Isabel Coixet». En *Una perspectiva caleidoscópica*. Jenaro Vera Guarinos, José A. Bornay Llinares, Vicente J. Ruiz Antón y Francisco Javier Romero Naranjo (coord.), pp. 147-162.
- PÉREZ VILLALÓN, Fernando (1999). «Barthes y la música: esquema teórico en tres figuras». En *Resonancias*, Alejandro Guarello (dir.). nº. 4. Chile: Santiago, pp. 25-34.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán (eds.) (2013). *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols Publishers.
- PICKER, John M. (2003). *Victorian Soundscapes*. New York: Oxford University Press.

- PINCH, Trevor y BIJSTERVELD, Karin (2004). «Sound Studies: New Technologies and Music». En *Social Studies of Science*, 34 (5), pp. 635–648.
- PINCH, Trevor y BIJSTERVELD, Karin (eds) (2012), *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- PIÑERA GARCÍA, Antonio (2015). *Miklós Rózsa. Una vida, dos pasiones*. Madrid: T&B Editores.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth (2009). «El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)». Directora: María Nagore Ferrer. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología.
- POLITE, Pablo G. y SÁNCHEZ, Sergi (coord.) (2005). *El Sonido de la Velocidad: Cine y música electrónica*. Barcelona: Alpha Decay.
- PORCILE, François (1971) *Maurice Jaubert: Musicien populaire ou maudit?* París: Les editeurs français réunis.
- POYATO, Pedro (2012) «Referencias intertextuales de Carne trémula (Almodóvar, 1997)». En *Zer*, vol. 17, nº. 32, pp. 121-139.
- PRENDERGAST, Roy M. (1977) *Film Music: A Neglected Art: a Critical Study of Music in Films*. New York: W.W. Norton.
- QUINTANA, Ángel (2005). «Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político». En *Archivos de la Filmoteca*. Nº. 49, febrero, pp. 10-31.
- RADIGALES, Jaume (2000). *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*. Barcelona: Facultat de Ciències de la comunicació Blanquerna.
- _____ (2002). *Sobre la música. Reflexions a l'entor de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípod. Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull.

- _____ (2005a). «La ópera y el cine: afinidades electivas». *La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 59-83.
- _____ (2005b). «Usos y abusos de la música "clásica" en el cine». *La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 13-31.
- _____ (2007). *La música en el cinema*. Barcelona: UOC.
- _____ (2011). *De Plató a Lady Gaga. Estética i comunicació de masses*. Barcelona: Editorial UOC.

RADIGALES, Jaume; VILLANUEVA, Isabel, BERMÚDEZ, Yaiza (2015). «El papel de la ópera en el cine español». En *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (eds.). Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, pp. 121-132.

RAMOS, Pilar (2013). «Beyond Francoist Propaganda and Current Nostalgia: Some Remarks on Coplas». En *Music and Francoism*. Pérez Zalduondo, Gemma y Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols Publishers, pp. 235-252.

RENÓ, Denis. (2013). «Narrativa Transmedia y la “des-gobernabilidad” periodística». En *Comunicacao E Sociedade*, nº. 34, vol. 2, pp. 141-146. <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/135243/ISSN2175-7755-2013-34-02-141-161.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. [Consulta: junio de 2020].

RENÓ, Denis y FLORES, Jesús Miguel (2012). *Periodismo transmedia: reflexiones y estrategias de los medialabs en el desarrollo de la comunicación transmediática*. Madrid: Complutense de Madrid.

- REYNOLDS, Simon (2011). *Retromania. Pop culture's addiction to its own past*. New York: Faber and Faber. [trad. esp. *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012].
- ROBERT, Ramón (2001). *¡Locos por ellos! Los Beatles en el cine*. Lleida: Milenio.
- RODRIGUEZ FRAILE, Javier (2001a). *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- _____ (2001b). «Música de cine e historia contemporánea: el lenguaje de Ennio Morricone». Director: José María Caparrós Lera. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia Contemporánea.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo. (2010). «España», En *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: SGAE.
- ROLDÁN GARROTE, David (2004). «Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40». Directora: María Eulalia Adelantado Mateu. Tesis doctoral. Valencia, Universidad Politècnica de València, Departamento de Historia, Teoría y Crítica del Arte.
- ROMÁN, Alejandro (2008). *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.
- ROSE, Margaret A. (1979). *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as Critical Mirror of Fiction*. London: Croom Helm.
- ROSE, Margaret A. (1993). *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUIZ DE LUNA, Salvador (1959). *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: Imprenta Pérez Galdós.
- RUSSOLO, Luigi (1913). *El arte de los ruidos*. Milán. <<https://www.uclm.es/centros-investigacion/cdce/ediciones/russolo>> [Consulta: julio de 2020].

- RYYNÄNEN, T.; HEINONEN, V. (2018). «From nostalgia for the recent past and beyond. The temporal frames of recalled consumption experiences». En *International Journal of Consumer Studies*, nº. 42, pp. 186-194.
- SABANEEV, Leonid Leonidovič (1935). *Music for the Films: A Handbook for Composers and Conductors*. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons.
- SAKAKEENY, Matt (2015). «Music», en *Keywords in Sound*. David Novak y Matt Sakakeeny (eds). Durham/London: Duke University Press, pp. 112-124.
- SALAÜN, Serge (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2003). *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2005). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (ed.) (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.
- _____ (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2013). «La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años 60». Directora: Matilde María Olarte Martínez. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca, Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1994). «El pastiche y su límite en el discurso audiovisual español de los ochenta». En *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, nº. 8, vol. XVIII.

<<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/30097/060959.pdf?sequence=1>>

[Consulta: agosto 2019].

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1995). *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

SANJUÁN MÍNGUEZ, Ramón (2014). «La música en el primer cine de los hermanos Marx». Director: Héctor Julio Pérez López. Tesis doctoral. Valencia, Universitat Politècnica de València, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte.

SANTESMASES NAVARRO DE PALENCIA, Miguel (2014). *El exceso a través del cronotopo: el caso de La isla mínima*. En *Cronotopos Audiovisuales Iberoamericanos*. Síntesis, Madrid. <<https://eprints.ucm.es/43161/>> [Consulta: julio de 2020].

SANZ GARCÍA, José Miguel (2009). «Miguel Asíns Arbó. Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga». Directores: Zaldívar Gracia, Álvaro y Bueno Camejo, Francisco Carlos. Tesis Doctoral. Valencia, Universitat de Valencia, Departament Filosofia.

SCHAEFFER, Pierre (2003 [1966]). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música. Trad esp. Araceli Cabezón de Diego de *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris: Seuil.

SCHAFER, Raimond Murray (1993 [1977]). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester/Vermont: Destiny Books. Reimpresión del libro *Tuning of the World*, New York: Knopf, 1977.

SCHOON, Andi y VOLMAR, Axel (ed) (2012). *Das geschulte Ohr: Eine ulturgeschichte de Sonifikation*. Bielefeld: Transcript.

SCHWEITZER, Ludwig Philipp Albert (1905). *Jean-Sébastien Bach Le musicien-poète*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905 (*J.S. Bach: El músico-poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955).

- SCRUTON, Roger (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: The Clarendon Press.
- SEMPERE, Antonio (2002): *Roque Baños. Pasión por la música*. Ocho y Medio/ 15 Semana de Cine de Medina del Campo.
- SEVILLA LLISTERRI, Gabriel (2007). *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*. Editorial: Biblioteca Nueva.
- SHEINBERG, Esti (2000). *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruence*. Aldershot, Hants: Ashgate.
- SIEBURTH, Stephanie (2016). *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- SINGER, Ben (2001). *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Nueva York: Columbia University Press.
- SMALL, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press–University Press of New England.
- SMALLEY, Denis (1986) «Spectromorphology and structuring processes». En S. Emmerson (ed.) *The Language of Electroacoustic Music*. Basingstoke: Macmillan, pp. 61–93.
- _____ (1992) «The listening imagination: listening in the electroacoustic era». En J. Paynter, T. Howell, R. Orton, and P. Seymour (eds.), *Companion to Contemporary Musical Thought*. London: Routledge, pp. 514–554.
- _____ (1997). «Spectromorphology: explaining sound shapes». En *Organised Sound*, 2, pp. 107–126.
- SMITH, Mark M. (ed.) (2004) *Hearing History: A Reader*. Athens: University of Georgia Press.
- SOJO, Kepa (ed.) (2007). *Compositores vascos de cine*. En *Zinemastea Bilduma*, nº. 1. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

SONTAG, Susan (1989). *AIDS and Its Metaphors*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

SPEHR, Georg (ed.) (2009). *Funktionale Klänge: Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörerfahrungen*. Bielefeld: Transcript.

STEINGRESS, Gerhard (2004). «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)». En *Trans. Revista transcultural de música*, nº. 8. <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>>. [Consulta: enero 2020].

STERNE, Jonathan (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham/London: Duke University Press.

_____ (ed.) (2012). *The Sound Studies Reader*. London / New York: Routledge.

STOCKFELT, Ola (2008). «La escucha de fondo como composición musical». En García Quiñones, Marta (ed.): *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquesta del Caos, pp. 113-122.

STRATE, Lance (2012). «El medio y el mensaje de McLuhan. La tecnología, extensión y amputación del ser humano». En *Infoamérica: Iberoamerican Communication Review*, nº. 7-8, pp. 61-80. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4274883>> [Consulta: junio 2020].

STRAVINSKY, Igor y CRAFT, R. (1962). *Expositions and Developments*. Nueva York: Doubleday. Citado en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Genette, 1989 [1962]).

SUÁREZ-PAJARES, Javier (2013). «Festival and Orchestras: Nazi Musical Propaganda in Spain during the Early 1940s». En *Music and Francoism*. Pérez Zalduondo, Gemma y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout: Brepols Publishers: 59-95.

- SUASTE MOLINA, Erick Bernardo (2013). «El cine de terror en la era de la hipermodernidad cinematográfica». En *La Colmena*. n°. 80 octubre-diciembre, p. 155. <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_80/Colmenario/5_El_cine_de_terror.pdf> [Consulta: mayo de 2020].
- TACTUK RETIF, Aurora Marlene (2010). «El derecho de transformación. Especial referencia a la parodia». Director: Fernando Bondía Román. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Derecho Privado.
- TAGG, Philip (1982). *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1987). «Musicology and the Semiotics of Popular Music». En *Semiotica*, 66 (1/3), pp. 279–298.
- _____ (2004). «Film Music, Anti-Depressants and Anguish Management» <<http://tagg.org/articles/xpdfs/jochen0411.pdf>>. [Consulta: enero de 2017].
- TARASTI, Eero (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- _____ (2008). «Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical». En *Tópicos del Seminario*, n°. 19, enero-junio, pp. 15-71, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- TARUSKIN, Richard (1993). «Back to whom. Neoclassicism as ideology». En *19 Century Music*, n°. 3, vol.16, pp. 286-302.
- THIBAudeau, Pascale (2013). «El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar». En *Fotocinema*, n°. 7, pp. 192-208. <<http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5931/5434>>.[Consulta: junio de 2018].

- THOMPSON, Emily (2004). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*. Cambridge, MA: MIT Press.
- TOBAR ZÁRATE, Carolina (2014). “Permiso para reír: la parodia como limitación al derecho de autor”. *Revista de Derecho Privado*, nº. 52, julio-diciembre, 2014, pp. 1-37. Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia.
- TOFFLER, Alvin (1992 [1980]). *La tercera ola*. Madrid: Plaza y Janes. (*The third wave*. New York: Bantam Books).
- TORELLÓ, Josep (2015). *La música en las maneras de representación cinematográfica*. Barcelona: Laboratori de Mitjans Interactius (Universidad de Barcelona). Colección Transmedia XXI.
- TORREIRO, Casimiro. (2005). «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)». En *Historia del cine español*, Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (Ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, 341-397.
- TORRES SIMÓN, Francisco Javier (2011). *Tecnologías en la composición de bandas sonoras*. Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.
- VALVERDE, Amador (2013). *John Williams: Vida y obra*. Córdoba: Berenice.
- VARELA, Francisco J., THOMPSON, Evan y ROSCH, Eleanor (1992). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.
- VARÈSE, Edgar (1985). *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*. Trad. U. Fiori y L. Mennuti Morello. Milano: Ricordi.
- VATTIMO, Gianni (1998). «Introducción». En *El fin de la modernidad. nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, pp. 9-20.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2000). *Cancionero general del franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Crítica.

- VELA, Marta (2016). «Debussy y Tristán», Universidad Internacional de la Rioja: Fundación UNIR.<<https://www.unir.net/humanidades/revista/noticias/debussy-y-tristan/549201496194/>> [Consulta: junio 2018].
- VENET GUTIÉRREZ, Jacqueline (2019). «Las *magical girls* españolas. Intertextualidad nipona para dialogar sobre una España en crisis en *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014)». En *Japón, España e Hispanoamérica: identidades y relaciones culturales*. Vicente David Almazán Tomás y Elena Barlés Báguena (coord.), pp. 301-331.
- VENTURI, Robert (1980 [1966]). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. (*Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art).
- VERNON, Kathleen M. y EISEN, Cliff (2006). «Contemporary Spanish Film Music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar». En *European film Music*. Miguel Mera y David Burnand (eds.). Hampshire (England)/Burlington (USA): Ashgate Publishing Company, pp. 41-59.
- VESGA NARANJO, Catalina. «Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través de análisis de sus bandas sonoras». Directora: Victoria Eli Rodríguez. Tesis doctoral. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III, 2015.
- VIEJO VIÑAS, Breixo (2003). «Historia y estética del Film Music Project». Director: Alberto Elena Díaz. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.
- _____ (2008). *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal.
- VIERGE, Marcos Andrés. *Fernando Remacha: el compositor y su obra*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, pp. 104-125.

- VIÑIELA SUÁREZ, Eduardo (2008). «El videoclip en España (1980-1995): promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia». Directora: Celsa Alonso González. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología.
- VIÑUELA, Eduardo (2012). «El cine musical de Roberta Torre. Un retrato de Sicilia de finales del siglo XX». En *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, nº. 758, noviembre-diciembre de 2012. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). <<https://doi.org/10.3989/arbor.2012.758n6007>>, p. 1077.
- WALSH, Stephen (1993). *The music of Stravinsky*. Oxford: Oxford University Press.
- WARREN, William H. y VERBRUGGE, Robert R. (1984) «Auditory perception of breaking and bouncing events: a case study in ecological acoustics». En *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 10, pp. 704–712.
- WHITELEY, Sheila (2005 [1992]). *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. London/New York: Routledge.
- WHITTINGTON, William (2011). «The Sonic Playpen: Sound Design and Technology in Pixar's Animated Shorts». En *The Oxford Sound Studies Handbook*. Trevor Pinch y Karin Bijsterveld (eds.). Oxford: Oxford University Press, pp. 367-386.
- WILLIAMS, Linda (2008). *Screening Sex*. Durham: Duke University Press.
- WILSON, Janelle L. (2014). *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*. Minnesota: University of Minnesota Libraries Publishing.
- WINDSOR, Wiliam Luke (1994). «Using auditory information for events in electroacoustic music». En *Contemporary Music Review*, 10, pp. 85-93.
- _____ (1995). *A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music*. Unpublished PhD thesis City University, London.

- _____ (1996a). «Perception and Signification in Electroacoustic Music». In R. Monelle and C. T. Gray (eds.). En *Song and Signification*. Edinburgh University Faculty of Music.
- _____ (1996b). «Autonomy, mimesis and mechanical reproduction in contemporary music». En *Contemporary Music Review*, 15, pp. 139–150.
- _____ (1997). «Frequency structure in electroacoustic music: ideology, function and perception». En *Organised Sound*, 2, 77–82.
- _____ (2000). «Through and around the acousmatic: the interpretation of electroacoustic sounds». En S. Emmerson (ed.) *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate Press, 7–33.
- _____ (2002). «The affordances of music». Paper presentado en ele 7th European Workshop on Ecological Psychology. Bendor, France; 4–6 July 2002.
- _____ (2004). «An ecological approach to semiotics. En *Journal of the Theory of Social Behaviour*», 34, pp. 179–198.
- WOODS, Eva (2007). «Radio libre folklóricas: jerarquías culturales, geográficas y de género en *Torbellino* (1941)», en Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.). *Hispanismo y cine*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- XALABARDER, Conrado (1997). *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B.
- _____ (2006). *Música de cine: una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosEnRed.
- _____ (2013a). *El guion musical en el cine*. [s.l.]: MundoBSO.
- _____ (2013b). *The Music Script in Film*. [s.l.]: CreateSpace.
- YARZA, Alejandro (1999). *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid, Libertarias.

YOUNG, J. (1996) «Imagining the source: The interplay of realism and abstraction in electroacoustic music». En *Contemporary Music Review*, nº. 15, pp. 73–93.

I - AUDIOVISUALES Y DISCOGRAFÍA¹⁸³

¡Buen viaje, excelencia! (Albert Boadella - Ángel Illarramendi, 2003)

DVD: Lolafilmes, 2003.

CD: JMB Ediciones, 2003.

¿Qué he hecho yo para merecer esto! (Pedro Almodóvar - Bernardo Bonezzi, 1984)

DVD: Cameo, 2010.

20 centímetros (Ramón Salazar – Pascal Gaigne/Najwa Nimri - 2005)

DVD: Sogepaq, 2005.

CD: Dro, 2005. Dro 5046793632.

A cambio de nada (Daniel Guzmán, 2015)

DVD: Warner Bros, 2016.

Bajo la rosa (Josué Ramos, 2017)

DVD: JRS Films, 2017.

Blancanieves (Pablo Berger - Alfonso de Vilallonga, 2012)

DVD: Cameo Media, 2013.

CD: Arcadia Motion Pictures, 2012. B 25791-2012.

Boi (Jorge M. Fontana - Pablo Díaz-Reixa «El Guincho», 2019)

DVD: Divisa Home Vídeo, 2019.

Carne trémula (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 1997)

DVD: El País, 2004.

CD: BMG Music Spain, 1997. Ariola: 74321536992

Carreteras secundarias (Emilio Martínez-Lázaro – Roque Baños, 1997)

¹⁸³ Ordenados alfabéticamente en función del título del largometraje.

DVD: Divisa Home Vídeo, 2010

Cerca de tu casa (Eduard Cortés - Sílvia Pérez Cruz, 2016)

DVD: A Contracorriente Films, 2016.

CD: *Domus*, Universal Music Spain, 2016.

Crimen perfecto (Álex de la Iglesias - Roque Baños, 2004)

DVD: Diario El País bajo licencia de Sogepaq, 2006.

CD: Nuba Records S.L. bajo licencia de Sogecine, 2004

Deprisa, deprisa (Carlos Saura, 1981)

DVD: Manga Films Entertainment, 2006.

Disco: EMI-Odeon, S.A, 1981

Diario de una ninfómana (Christian Molina - Roque Baños, Mariano Marín, 2008)

DVD: Sogedasa, 2009.

Dolor y Gloria (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2019)

DVD: Sony Pictures, 2019.

CD: Quartet Records bajo licencia exclusiva de El Deseo S.A., 2019.

El abuelo (José Luis Garci - Manuel Balboa, 1998)

DVD: Tribanda Pictures, 2010.

CD: Saimel, 1998.

El árbol de la sangre (Julio Médem – Lucas Vidal, 2018)

DVD: Cameo, 2018.

El mundo es nuestro (Alfonso Sánchez - Maravilla Gypsy Band, 2012)

DVD: Cameo Media S.L., 2012

El otro lado de la cama (Emilio Martínez-Lázaro – Roque Baños, 2002)

DVD: Buena Vista Home Entertainment, 2003.

CD: DRO Atlantic, 2005. DRO Atlantic 5101117612.

El reino (Rodrigo Sorogoyen - Olivier Arson, 2018)

DVD: Warner Bros, 2018.

CD: Quartet Records, 2019.

Elegy (Isabel Coixet, 2008)

DVD: On Pictures, 2008.

CD: Lakeshore Records, 2008.

Embarazados (Juana Macías- Pascal Gaigne, 2016)

DVD: A Contracorriente Films, 2016.

CD: Quartet Records, 2016.

Gordos (Daniel Sánchez Arévalo - Pascal Gaigne, 2009)

DVD: Cameo Media, 2009.

CD: Solisterrae Music, 2009.

Hable con ella (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2002)

DVD: El País, 2004.

CD: Milan Music, 2002.

Intacto (Juan Carlos Fresnadillo – Lucio Godoy, 2001)

DVD: Sogepaq, 2002.

CD: JMB Ediciones, 2001.

Isi: Disi amor a lo bestia (Chema de la Peña – Roque Baños, 1999)

DVD: Warner Home Video Española, 2004.

CD: Karonte Distribuciones, 2004 – JMB 2074.

Julietta (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2016)

DVD: El Deseo, 2016.

CD: Quartet Records, 2016 – 8436560842262

La comunidad (Álex de la Iglesia - Roque Baños, 2000)

DVD: Lolafilms, 2000.

CD: Karonte Distribuciones – JMB 2026

La isla mínima (Alberto Rodríguez - Julio de la Rosa, 2014)

DVD: Warner Bros. Pictures International España, 2014.

CD: Ernie Records – ERO39CD.

La llamada (Javier Ambrossi y Javier Calvo - Leiva, 2017)

DVD: Apache Films, 2017.

CD: Sony Music – 1 9075805407 0.

La mala educación (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2004)

DVD: El País, 2004.

CD: Sony Music, 2004 – SMM5163132.

La piel que habito (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2011)

DVD: Cameo, 2011.

CD: Quartet Records, 2011 – QR011.

La trinchera infinita (Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga - Pascal Gaigne, 2019)

DVD: La Claqueta/ Irusoin / Moriarti Produksioak /Trinchera Film, 2019.

CD: Quartet Records, 2019.

Las cosas del querer (Jaime Chávarri - Gregorio García Segura, 1989)

DVD: Lolafilms Internacional, S.L., 2006.

CD: Milan, 2016. Milan – CD CH 396.

Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2009)

DVD: Cameo Media, 2009.

CD: EMI, 2009. EMI – 50999 9 64233 2 5.

Los japón (Álvaro Díaz Lorenzo - Julio de la Rosa, 2019)

DVD: Atresmedia, 2019.

On-line: Atresmúsica, 2019.

Los lunes al sol (Fernando León de Aranoa - Lucio Godoy, 2002)

DVD: Manga Films, 2002.

CD: Subterfuge Records, 2002. Subterfuge Records 21.293 CD

Los miércoles no existen (Peris Romano - Esther Rodríguez y Alberto Matesanz, 2015)

DVD: José Frade Producciones Cinematográficas, 2015.

On-line: Músicas de Cámara

Lucía y el sexo (Julio Medem – Alberto Iglesias, 2001)

DVD: Sogepaq, 2002

CD: Nuba Recordas - JMB Ediciones, 2002. JMB 2037.

Ma ma (Julio Medem – Alberto Iglesias, 2015)

DVD: Aurum Producciones. S.A., 2015.

CD: Quartet Records, 2015.

Magical Girl (Carlos Vermut, 2014)

DVD: Cameo, 2014.

Malasaña 32 (Albert Pintó - Lucas Peire y Frank Montasell, 2020)

DVD: Warner, 2020.

Mar adentro (Alejandro Amenábar - Alejandro Amenábar, 2004)

DVD: Sogepaq, 2005.

CD: Sony Music Entertainment (Spain), 2004.

Matar a Dios (Albert Pintó y Caye Casas, 2017)

DVD: Festival Films, 2019.

Mi gran noche (Álex de la Iglesia - Joan Valent, 2015)

DVD: Paramount Spain bajo licencia de Universal Pictures Iberia, 2015.

Muertos de risa (Álex de la Iglesia - Roque Baños, 1999)

DVD: Manga Films, 1999.

CD: DRO East West, 1999. DRO East West: 3984270702

Nadie quiere la noche (Isabel Coixet - Lucal Vidal, 2015)

DVD: Castelao Pictures, 2016.

Ocho apellidos vascos (Emilio Martínez-Lázaro - Fernando Velázquez, 2014)

DVD: Universal Pictures International Limited, 2014.

CD: Quartet Records, 2014.

Ola de crímenes (Gracia Querejeta - Federico Jusid, 2018)

DVD: Universal, 2019.

Paella Today (César Sabater - Ramírez Exposure, 2018)

On-line: Alfa Pictures.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pedro Almodóvar- Alaska y los Pegamoides, 1980)

DVD: Divisa Home Vídeo, 2004

Perdiendo el norte (Nacho G. Velilla - Juanjo Javierre, 2015)

DVD: Aparte Films, 2014.

Perdona si te llamo amor (Joaquín Llamas - Arnau Bataller, 2014)

DVD: Savor, 2014.

CD: Darlata Music (recopilatorio), 2014.

Petra (Jaime Rosales - Kristian Eidnes Andersen, 2018)

DVD: Cameo Media, 2019

Piedras (Ramón Salazar - Pascal Gaigne, 2002)

DVD: Manga Films, 2002.

CD: JMB Ediciones, 2002. JMB 2046.

Princesas (Fernando León de Aranoa - Alfonso de Vilallonga, 2005)

DVD: Reposado-Mediapro, 2005.

Que baje Dios y lo vea (Curro Velázquez - Fernando Velázquez, 2018)

DVD: Morena Films, 2017.

CD: Quartet Records, 2018.

Que Dios nos perdone (Rodrigo Sorogoyen - Olivier Arson, 2016)

DVD: Twenty Century Fox Home Entertainment España, 2016.

Que se mueran los feos (Nacho G. Velilla - Juanjo Javierre, 2010)

DVD: Warner Bros, 2016.

Quien a hierro mata (Paco Plaza - Maika Makovski, 2019)

DVD: Sony Pictures Home Entertainment, 2020.

Spanish Movie (Javier Ruiz Caldera - Fernando Velázquez, 2009)

DVD: Twenty Century Fox Home Entertainment, 2009.

Superlópez (Javier Ruiz Caldera - Fernando Velázquez, 2018)

DVD: Buena Vista Home Cinema, 2019.

CD: Quartet Records, 2018.

Tarde para la ira (Raúl Arévalo - Lucio Godoy y Vanessa Garde, 2016)

DVD: Aurum Producciones, 2016.

Teresa: el cuerpo de Cristo (Ray Loriga - Ángel Illarramendi, 2007)

DVD: DeaPlaneta Home Entertainment, 2007.

CD: Nuba Records bajo licencia de Lolafilms, 2007.

Torrente, el brazo tonto de la ley (Santiago Segura – Roque Baños, 1998)

DVD: Manga Films, 1999.

CD: RCA/BMG Music Spain, 1998. RCA 74321 57455 2

Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis Letal) (Santiago Segura – Roque Baños, 2011)

DVD: Warner Bros, 2012.

CD: Meliam Musi

Una hora más en Canarias (David Serrano – Ernesto Millán, Alejandro Serrano y José Ángel Sagi, 2010)

DVD: Vértice Cine, 2020

Vacas (Julio Medem – Alberto Iglesias, 1992)

DVD: Sogepaq, 2002.

CD: Serdisco, 1992. Serdisco 50412796

Villaviciosa de al lado (Nacho G. Velilla - Juanjo Javierre, 2016).

DVD: Twentieth Century Fox Home Entertainment España, 2016.

On-line: Atresmúsica, 2016.

Volavérunt (Bigas Luna – Alberto García Demestres, 1999)

DVD: Manga Films, 2007.

CD: Universal, 1999.

You're the one (Una historia de entonces) (José Luis Garci – Pablo Cervantes, 2000)

DVD: Nickel Odeon, 2000.

ANEXO II – LISTADO DE EJEMPLOS MUSICALES

EJEMPLO 1. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 1-7

Fuente: *Amante Menguante for String Orchestra*. Madrid: Narrika, S.L., 2002

EJEMPLO 2. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 13-17 [00:58:34-00:58:55]

Fuente: *Amante Menguante for String Orchestra*. Madrid: Narrika, S.L., 2002

EJEMPLO 3 Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 72-76 [01:00:16-01:00:20]

Fuente: *Amante Menguante for String Orchestra*. Madrid: Narrika, S.L., 2002

EJEMPLO 4. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 77-81 [01:00:21-01:00:30]

Fuente: *Amante Menguante for String Orchestra*. Madrid: Narrika, S.L., 2002

EJEMPLO 5. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 163-166
[01:03:28-01:03:50]

Fuente: *Amante Menguante for String Orchestra*. Madrid: Narrika, S.L., 2002

EJEMPLO 6. Alberto Iglesias: *Amante menguante, Cautiva*, cc. 184-186 [01:05:20-01:05:30]

Fuente: *Amante Menguante for String Orchestra*. Madrid: Narrika, S.L., 2002

EJEMPLO 7. Alberto Iglesias: *Cautiva, Cautiva*, cc. 9-12

Transcripción propia desde partitura

EJEMPLO 8. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 163-166

Fuente: *Amante Menguante for String Orchestra*. Madrid: Narrika, S.L., 2002

EJEMPLO 9. Samuel Barber: *Adagio for Strings*, Op. 11, cc. 1-4

Transcripción propia desde partitura

EJEMPLO 10. Roque Baños: *La comunidad, Tema de la comunidad*, cc. 0-10 [0:00:01-0:00:29]

Transcripción propia desde partitura

EJEMPLO 11. Esquema básico de la folía según John Griffiths

Fuente: «Folía», Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5, pp. 182-185.

EJEMPLO 12. Edvard Grieg: *Peer Gynt*, suite nº. 1, *Åses død*

Fuente: IMSLP

EJEMPLO 13. Ángel Illarramendi: *¡Buen viaje, Excelencia!, Bloque 1*, cc. 1-4. [00:00:49-00:00:57]

Fuente: transcripción propia desde partitura manuscrita.

EJEMPLO 14. Manuel Parada: «Música de la cabecera» del No-Do, cc. 1-4

Transcripción propia

EJEMPLO 15. Ángel Illarramendi: *¡Buen viaje, Excelencia!, Bloque 1*, cc. 33 -38

Fuente: Transcripción propia desde partitura manuscrita

EJEMPLO 16. George Friedrich Haendel: «Alla hornpipe» de la Suite nº. 2 de la «Música acuática», cc. 1-4.

Fuente: IMSLP

EJEMPLO 17. Alberto Iglesias: *Vacas, Luces en la ventana*, cc. 9-12

[00:42:42-00:43:43]

Fuente: *Bandas sonoras de Alberto Iglesias*. Madrid: Unión Musical Ediciones, 2008

EJEMPLO 18. Lucas Vidal. *El árbol de la sangre, Cuánto tiempo?* [Sic.], cc. 1-5 [00:02:34-00:02:47]

Transcripción propia desde película

EJEMPLO 19. Lucas Vidal. *El árbol de la sangre, Cuánto tiempo?* [Sic.], cc. 6-10 [00:02:48-00:03:01]

Transcripción propia desde película

EJEMPLO 20. Lucas Vidal. *El árbol de la sangre, Cuánto tiempo?* [Sic.], cc.11-20 [00:03:02-00:03:33]

Transcripción propia desde película

EJEMPLO 21. Ritmo aditivo

Fuente: elaboración propia

EJEMPLO 22. Philip Glass. *Glassworks*, «Opening», cc.1-4

Fuente: IMSLP

EJEMPLO 23. Alberto Iglesias: *Lucia y el sexo*, «El faro: cuanto llevo de ventajas» / «Ya no te oye» cc. 1-30

Fuente: *Bandas sonoras de Alberto Iglesias*. Madrid: Unión Musical Ediciones, 2008. Reducciones para piano.